

ISSN 2254-0601
Volumen 2
Número 3
Diciembre 2013

disputatio.eu


Philosophical Research Bulletin

Boletín de Investigación Filosófica
VOLUMEN 2 ● NÚMERO 3 ● DICIEMBRE 2013

CARACTERÍSTICAS Y PERIODICIAD

Disputatio, ISSN: 2254-0601, se publica anualmente. Los trabajos se evalúan bajo el sistema de revisión por pares (anonimos y externos). El acceso a sus archivos es abierto y sin cargo. *Disputatio*, esta abierta a todas la corrientes filosóficas; publica trabajos originales o reediciones —en castellano, portugués e inglés— cuya finalidad sea la de contribuir de forma rigurosa a las discusiones filosóficas actuales dentro de un marco de diálogo crítico sobre el papel de las humanidades, sus desafíos y su importancia para el tiempo presente. Se valora principalmente la calidad de la escritura, la precisión conceptual, profundidad y rigor en el tratamiento del tema. Los tipos de trabajos que pueden ser enviados son: artículos, estudios críticos y teóricos, monografías, ensayos, memorias, entrevistas académicas, notas, traducciones y reseñas.

COMPROMISO MEDIO AMBIENTAL

Disputatio se compromete a trabajar por la protección del medio ambiente a través de la aplicacion de políticas y prácticas respetuosas aceptadas internacionalmente, siempre que sea posible.

ACCESO Y CONTACTO

Esta revista es accesible on-line en el siguiente portal:
(🌍) http://disputatio.eu/
Para contacto, consultas e información así como para permisos para reproducir articulos o información de esta revista, dirigirse al correo electrónico:
(✉) boletin@disputatio.eu

Publicado por Disputatio Editions | Madrid - España


Philosophical Research Bulletin

Boletín de Investigación Filosófica
VOLUMEN 2 ● NÚMERO 3 ● DICIEMBRE 2013

CONTENIDOS


Philosophical Research Bulletin

Boletín de Investigación Filosófica
VOLUMEN 2 ● NÚMERO 3 ● DICIEMBRE 2013

NOTA EDITORIAL

Es un placer anunciar la publicación de *Disputatio* (2:3), una revista académica de acceso abierto y de revisión por pares, que publica trabajos de investigación cuya finalidad sea la de contribuir de forma rigurosa a las discusiones filosóficas actuales dentro de un marco de diálogo crítico sobre el papel de las humanidades, sus desafíos y su importancia para el tiempo presente.

En este número conmemoramos los 50 años de la publicación original en inglés de dos trabajos filosóficos que en sus respectivas áreas (estética y epistemología) tuvieron una enorme influencia internacional, con sendas traducciones al español amablemente autorizadas por sus respectivos autores. En primer lugar, *El Mundo del Arte*, de Arthur C. Danto, de la Columbia University (EUA), fallecido el 25 de octubre pasado en Nueva York, cuyo escrito aparece aquí por primera vez en su versión íntegra en castellano. El autor de esta traducción, Jorge Roaro, de la Universidad de Salamanca (ESPAÑA), también presenta, junto con el artículo original del teórico estadounidense, su propia visión crítica de las aportaciones de Danto a la estética contemporánea en el artículo *Danto y las falacias de las teorías del arte*. En segundo lugar, presentamos una edición bilingüe y anotada del breve artículo de Edmund L. Gettier (University of Massachusetts, Amherst, EUA), *¿Es conocimiento la creencia verdadera justificada?* Esta nueva versión castellana de su trabajo fue traducida y anotada por Paulo Vélez León, de la Universidad de Salamanca (ESPAÑA).

En la sección de artículos y ensayos, los trabajos: de Enrico Fubini (Università degli Studi di Torino, ITALIA), *¿Puede la música expresar lo trágico?*; de Roger Scruton (University of Oxford, REINO UNIDO) *The Ontology of the Musical Work*; de Miguel Salmerón (Universidad Autónoma de Madrid, ESPAÑA), *El sentido epicúreo de la amistad en Goethe*; de Francesco Consiglio (Università degli Studi di Parma, ITALIA), *El sí y la persona: diversas perspectivas para un sujeto poliédrico*; de Kurt Wischin (Universidad Autónoma de Querétaro, MÉXICO), *Sobre la definición semántica de consecuencia lógica*; de Luciano Espinosa Rubio (Universidad de Salamanca, ESPAÑA), *La ética como imprescindible ficción antropológica*; y de Juan Carlos Moreno Romo (Universidad

Autónoma de Querétaro, MÉXICO), *El Dios de los filósofos,* nos ofrecen magníficos estudios sobre algunos de los problemas clásicos y presentes de la estética, la filosofía de la mente y la consciencia, la filosofía de la lógica, la filosofía de la religión y la antropología filosófica.

Animamos a todos los miembros de la comunidad filosófica a enviar su trabajos (artículos, estudios críticos y teóricos, monografías, memorias, notas, entrevistas académicas, traducciones, reseñas y críticas) a *Disputatio*. Disputatio, ISSN: 2254-0601, se publica anualmente. Acepta trabajos en español, inglés y portugués. Se encuentra indexada en Dulcinea, Sherpa Romeo y Gredos. La política general de envíos se encuentra al final del presente volumen. Los trabajos son seleccionados por la calidad y claridad de su escritura (tanto su estilo como el desarrollo de sus argumentos), la precisión conceptual, coherencia, profundidad y rigor en el tratamiento del tema, con un enfoque serio y argumentativo propio de la filosofía. El propósito de esta política, es que los trabajos publicados no sólo sean perfectamente legibles por su calidad expositiva, sino que estos propicien un diálogo crítico con los lectores de nuestra revista.

Finalmente, agradecemos a cada uno de los autores y colaboradores, quienes en forma generosa y desinteresada contribuyeron para que este número sea posible. De esta manera, *Disputatio* da la bienvenida a profesores, investigadores, estudiantes y profesionales relacionados con la filosofía, al tiempo que les agradece sus comentarios y sugerencias, que serán recibidos en el correo electrónico: boletin@disputatio.eu.

Los Editores

Disputatio. Philosophical Research Bulletin 3 (2013), pp. 5-22

¿Puede la música expresar lo trágico?

Is music able to express the tragic?

ENRICO FUBINI

[TRADUCCIÓN DE FRANCESCO CONSIGLIO]

Recibido: *10-Enero-2013* | Aceptado: *29-Mayo-2013* | Publicado: *28-Junio-2013*

Este trabajo parte de la pregunta sobre si el arte musical es capaz de expresar realmente el sentimiento trágico, e intenta clarificar la relación que existe (si existe) entre el concepto de lo trágico y el lenguaje de la música. En concreto, se trata de reconstruir la historia de esta relación empezando por sus raíces, hundidas en la tragedia griega, para llegar a sus más cercanas expresiones en el siglo XX. Se pone el acento en el valor trágico del propio contenido musical, destacando con atención, en el caso del melodrama, la relación que surge entre una emoción expresada en palabras y aquella que nace de la música misma, así como la contradicción aparente entre la belleza de la armonía de la música polifónica con el sentimiento de lo verdaderamente trágico.

Trágico · Armonía · Música Monódica · Música Instrumental · Melodrama.

This writing raises the question if the musical art is able to really express the feeling of the tragic, and tries to clarify the relation that exist (if it exists) between the concept of the tragic and the language of music. In particular, it aims to reconstruct the history of this relation beginning by its roots, sunk in Greek tragedy, to arrive at its nearer expressions in the XX century. The accent is on the tragic value of the musical content itself, emphasizing in particular, in the case of the melodrama, the relation that arise between an emotion expressed in words and that that is born of music itself, as well as the apparent contradiction between the beauty of the harmony of polyphonic music and the feeling of the truly tragic.

Tragic · Harmony · Monodic Music · Instrumental Music · Melodrama.

E. Fubini (✉)
Università degli Studi di Torino, Italia
email: e.fubini@inrete.it

F. Consiglio (✉)
Università degli Studi di Parma, Italia
email: drosofilo@hotmail.it

ARTÍCULO

Può la musica esprimere il tragico?

ENRICO FUBINI

La musica esprime i sentimenti, così si dice per lo più! E allora perché mai non dovrebbe poter esprimere il tragico? Le cose che sembrano più semplici spesso sono in realtà le più complicate e nascondono le maggiori insidie a ragionarci su con attenzione e spirito critico.

La risposta al quesito che per certi aspetti sembra ovvia può articolarsi su due piani diversi anche se infine i due piani dovrebbero trovare un punto d'incontro e di convergenza. Si può ragionare su un piano teorico, filosofico o estetico che dir si voglia e chiedersi se la musica o il linguaggio musicale — ammesso e non concesso che la musica sia un linguaggio— sia atta ad esprimere alcunché e nello specifico se sia atta ad esprimere sentimenti tragici. Ma si può anche portare il discorso su un piano storico e verificare se la musica, nella sua storia, perlomeno nell'Occidente, si è a volte avventurata nel terreno del tragico.

Molti altri interrogativi possono sorgere, e non meno importanti ai fini del nostro discorso: c'è un tragico specificatamente musicale? Se la musica può veramente esprimere il tragico, tutta la musica in generale è atta a questo tipo di espressione o c'è uno stile o un genere che gode di qualche privilegio in questo campo? Forse la musica vocale più di quella strumentale? Forse la musica monodica e armonica più di quella polifonica? Ed infine la domanda più insidiosa alla cui risposta dovrebbe essere qualificato più il filosofo che il musicologo: cosa s'intende per tragico?

A monte di tutti questi interrogativi ci sta evidentemente ancora il problema chiave a cui l'estetica musicale da millenni cerca di dare una risposta, cioè se la musica sia un'arte dotata di semanticità e, se esiste una risposta affermativa a questo quesito, come si può definire la sua semanticità, dal momento che ovviamente la semanticità del linguaggio musicale è di natura assai diversa da quella del linguaggio verbale. Ci si trova pertanto di fronte ad un nodo assai complesso di problemi e di ipotetiche soluzioni—. ammesso che ci sia una soluzione a tali problemi!— tutt'altro che semplici.

Enrico Fubini | ©
Disputatio 3 (2013), pp. 5-22

Ritorniamo al problema del tragico e più che immaginare risposte teoriche astratte, cerchiamo nella storia ciò che si è inteso per tragico. Il modello di *tragico* nella nostra storia è la tragedia greca, modello che si è proiettato per oltre venticinque secoli nella storia della cultura occidentale, con ricadute non indifferenti anche nella storia della musica. Senza addentrarci qui in sottili disquisizioni sul senso del tragico, che ci porterebbero lontano dal nostro obiettivo, forse si può dare una provvisoria e certamente insufficiente definizione del tragico come il sentimento che nasce da una riflessione su eventi dell'esistenza umana quando questi precipitano ineluttabilmente verso esiti radicalmente negativi di fronte ai quali l'uomo con la sua volontà è del tutto impotente, eventi dominati dal fato, o da una divinità il cui volere ci sfugge. Potremmo affermare che sul piano emotivo il senso del tragico è dominato dal sentimento dell'ineluttabilità del male e dall'esito negativo o catastrofico degli eventi umani. Ma ritorniamo alla musica. Conosciamo troppo poco della musica greca per poter dire qualcosa sulla sua rilevanza nella tragedia classica; perciò non si hanno elementi per dire in che misura la musica potesse esprimere il tragico nel teatro greco e quale fosse la sua reale portata nella struttura della tragedia.

Per rimanere nella tradizione occidentale passiamo al canto gregoriano e ai lunghi secoli della polifonia sacra sino al Rinascimento. Forse si potrebbe avanzare l'ipotesi che in una prospettiva religiosa cristiana il senso del tragico è occultato dalla speranza della salvezza e che perciò nella tradizione polifonica sacra il senso del tragico è assente. Ma qui sorge un problema di natura più tecnica: ci si può legittimamente chiedere se il linguaggio polifonico che, pur nella sua complessa evoluzione ha dominato la tradizione musicale medioevale dagli anni mille sino alla fine del Rinascimento, non sia per sua natura refrattario all'espressione del tragico. Bisognerebbe entrare in dettagli tecnici più approfonditi e non è questa la sede. Tuttavia, anche in un discorso approssimativo e superficiale, non si può non avvertire che gli intrecci sempre più complessi delle voci del linguaggio polifonico, dalle prime semplici sovrapposizioni di voci agli inizi della polifonia, sino ad arrivare ai fiamminghi nel Rinascimento con Obrecht o Ockeghem e ad intrecci polifonici nelle messe che arrivavano ben a 36 voci, erano atte piuttosto a creare un quadro statico, a dipingere grandi affrescchi ma privi di contrasti drammatici. L'ampio flusso sonoro, le scale modali medievali, prive di forti tensioni al loro interno, i luoghi sacri in cui vengono eseguite le composizioni su testi liturgici, il senso corale del rito e la profonda religiosità dei testi che accompagnano il tessuto polifonico, anche se non escludono momenti drammatici, hanno pur sempre un esito che

affonda le sue radici nella speranza e nella salvezza, il che esclude il senso tragico dell'esistenza, quale affiorava nel teatro greco classico. Si può concludere che il linguaggio della polifonia esclude per sua natura un esito tragico e non è intrinsecamente atto ad esprimere la tragicità.

Anche la polifonia profana e il suo trionfo nel madrigale non ha mai potuto esprimere il senso tragico della vita e tutt'al più, nelle sue manifestazioni più mature nel Cinquecento, affiora piuttosto il senso lirico della vita e della natura, con le sue tristezze, le sue gioie, il senso dell'abbandono e a volte anche il senso dell'angoscia e della morte, quando ormai la polifonia con i suoi cromatismi e le sue preziosità si appresta a trasformarsi nel nuovo linguaggio musicale, con la prevalenza dei modi maggiore e minore, con una maggiore trasparenza delle voci che prelude all'avvento del nuovo linguaggio armonico-tonale.

Si apre pertanto un nuovo capitolo nella storia della nostra musica occidentale con l'invenzione del melodramma nei primi anni del Seicento con il Barocco. E' cosa nota che gli inventori del melodramma pensavano di far rivivere la tragedia greca, anche se —osserviamo noi oggi— lo spirito della tragedia greca è assai lontano dal melodramma barocco. Ma ritornando al tema che qui c'interessa ci si chiede se il tragico, di cui sono apparentemente intessuti i libretti e non solamente quelli dei primi melodrammi, dall'*Orfeo e Euridice* sino alle numerose *Alceste* o alle *Didone abbandonata*, trovi espressione nella musica che accompagna lo svolgimento degli eventi. Sono state fatte molte analisi di tipo sociologico del teatro melodrammatico, dapprima spettacolo fastoso nei saloni delle corti italiane e poi delle capitali europee e in seguito spettacolo nei teatri pubblici a pagamento, dove il pubblico cercava anzitutto un divertimento e una facile commozione nei gorgheggi dei cantanti e nelle arie patetiche abilmente situate nei momenti culminanti dell'azione: anche se i titoli dei melodrammi erano tratti spesso dalle tragedie greche o da eventi tragici della storia greca o romana, in realtà l'autentico sentimento del tragico era per lo più assente non solo dai libretti, ma —ciò che più c'interessa in questo contesto—anche e soprattutto dalla musica.

Dovremmo allora concludere che la musica è incapace per sua natura ad esprimere il tragico? Nel melodramma trova espressione una vasta gamma di sentimenti; perché non il tragico, nonostante l'aspirazione dei musicisti e dei librettisti di dar nuova vita al teatro greco? Le motivazioni di carattere sociologico a cui si è accennato sono troppo facili e di per sé troppo banali ed evidenti per risultare soddisfacenti e altre motivazioni di carattere più intrinsecamente musicali vanno ricercate. Lo spettacolo melodrammatico è

stato reso possibile solamente dall'abbandono dello stile polifonico e dall'adozione del nuovo stile monodico in cui le voci potessero essere percepite nella loro individualità e singolarità nel tempo e nello spazio per permettere sulla scena lo svolgimento di eventi: i personaggi dovevano poter parlare, ovvero cantare, uno alla volta senza sovrapposizioni. perché la scena avesse uno svolgimento temporale plausibile. Ma tutto ciò è cosa ben nota; tuttavia si trascura spesso la ricaduta che si può avere sul piano emotivo nell'uso dei modi maggiore e minore e con la dinamica interna di tensioni e risoluzioni inerenti all'uso di tali scale. Le forti tensioni interne presenti nel linguaggio armonico-tonale, traggono origine dalla frase musicale che si basa sulla presenza di un punto di partenza, la tonica, e di un punto di arrivo ben definito con il ritorno della tonica. Tale percorso rappresenta un'*avventura*, attraverso i vari gradi della scala, percorso che genera dapprima un senso di tensione; alla fine della frase pertanto l'ascoltatore è ricompensato dal sentimento di quiete ritrovata, di conclusività di un discorso che approda ad un sicuro porto, un esito positivo dopo le più spericolate avventure. Se questo può essere il senso del discorso musicale nell'era dell'armonia tonale, come è stato inteso soprattutto nel Sei-Settecento, va ricordato che questo è il linguaggio su cui si è fondato lo spettacolo melodrammatico nel Barocco. Anche la musica strumentale, senza accompagnamento vocale, ha vissuto in stretto contatto con la musica vocale, con un intenso travaso di espressioni dense di significato, tra i due generi e ha sperimentato il medesimo uso delle tensioni e risoluzioni inerenti all'arco armonico-tonale. Le esperienze emotive di un ascoltatore di musica e la formazione di *significati* di fronte al fraseggio in uso nel Barocco si sono verificate soprattutto a contatto con il linguaggio melodrammatico e tali esperienze l'ascoltatore le ha rivissute in modo simile nell'ascolto della musica strumentale. Non si deve dimenticare che nel Sei-Settecento la grande maggioranza di musicisti scrive al tempo stesso melodrammi e musica strumentale e non stupisce quindi se il linguaggio di un genere si ritrova anche nell'altro genere, in un interscambio linguistico molto intenso. Il *meccanismo* proprio del linguaggio armonico tonale, nell'alternanza di maggiore e minore, e nella varietà di effetti emotivi prodotti dal sapiente uso di queste risorse linguistiche ha sempre più allargato la tavolozza del musicista, grazie alla duplice esperienza melodrammatica e strumentale.

Si è detto che gli inventori del melodramma sognavano di riportare il teatro greco sulle scene, fiduciosi che si potessero ripetere i grandi e potenti effetti emotivi che ritenevano dovesse avere avuto ai suoi tempi sul pubblico. I primi libretti non a caso riportano sulle scene la tragica e al tempo stesso

commovente vicenda di Orfeo e le opere dei decenni successivi insistono su vicende altrettanto tragiche tratte dalla mitologia greca e poi dalla storia e dalla mitologia romana. Il contenuto letterario di tali libretti è per lo più altamente drammatico o tragico che dir si voglia, ma l'esito musicale, —e in un melodramma l'esito musicale è essenziale e centrale— è scarsamente tragico e i sentimenti che prevalgono sono invece di natura amorosa, idillica, pastorale, sentimenti per lo più incentrati sul *pathos* melodrammatico. Si può forse rilevare una contraddizione tra il piano letterario e quello musicale: a cosa si deve? E' il linguaggio armonico-tonale che in qualche modo è refrattario all'espressione del tragico, sempre che si tenga ferma la definizione di *tragico* che si è dato all'inizio del nostro discorso. Se il tragico è un sentimento che nasce dalla constatazione dell'ineluttabilità del male e del negativo nell'esistenza umana, un meccanismo linguistico che mira invece nel suo fraseggio a giungere sempre ad un esito positivo e tranquillizzante, ad una conclusione felice capace di sciogliere le tensioni accumulate nelle avventure anche rischiose, portatrici di *pathos*, di sentimenti intensi e anche di possibili grandi sofferenze, tale meccanismo linguistico, dicevo, non potrà mai esprimere appieno il senso del tragico dell'esistenza umana. Un discorso analogo vale anche per la musica strumentale che, come si è visto, si serve dello stesso lessico della musica melodrammatica. Il senso del teatro, proprio di tutta l'arte barocca, ha in qualche modo contagiato tutto l'orizzonte musicale del tempo. Forse che un concerto per violino di Vivaldi non è simile, in senso metaforico ovviamente, ad una scena teatrale in cui il violino ha la funzione di prima donna su un palcoscenico immaginario, simile ad un soprano che canta esprimendo nelle sue volute melodiche i suoi dolori e le sue gioie? Pertanto il contenuto spesso tragico dei libretti melodrammatici, così come il canto degli strumenti solisti nei concerti e nelle sonate barocche, così simile alle arie dei cantanti d'opera, non è certo sufficiente per poter dire che il melodramma barocco e più in generale la musica barocca del Sei-Settecento esprime il tragico. Finché il linguaggio musicale si attiene più o meno strettamente all'armonia tonale e alle sue regole, il sentimento del tragico difficilmente può trovare espressione musicale. L'armonia tonale è fatta per *narrare* —s'intende musicalmente— drammi con lieto fine, vicende dal felice scioglimento, sentimenti di pathos che abbiano però uno sbocco positivo, perché tale è la struttura, da un punto di vista formale, del fraseggio musicale. Non per nulla la maggior parte dei melodrammi erano congegnati dal librettista in modo che avessero un lieto fine, anche quando le vicende storiche narrate sembravano dover condurre ad un finale tragico.

Viene allora un dubbio, questa volta di natura teorica: sarà forse la musica un linguaggio di per sé inadatto ad esprimere il tragico? Si è visto che, lasciando da parte un impossibile discorso sulla musica greca, la grande sconosciuta, dal lontano medioevo sino all'epoca romantica un autentico sentimento del tragico è assente dalla musica, per cui ci si può legittimamente chiedere se mai la musica possa in qualche modo esprimere tale sentimento. Una risposta non può prescindere, come già si è potuto costatare, da un piano storico e al tempo stesso da un'analisi che entri nel merito della struttura linguistica della musica. Finché il linguaggio musicale è organizzato su basi fortemente e dichiaratamente tonali, forse la musica è davvero lontana per sua natura dal tragico, dal momento che l'arco di tensioni messe in atto dall'armonia tonale richiede un lieto fine, per dirla metaforicamente, o, per dirla in termini più musicali, richiede il ritorno sulla tonica e quindi ad una felice conclusione e ad un momento di riposo che sia soddisfacente ed esprima un sentimento di pacificazione per la nostra psicologia uditiva.

Ma prendiamo un esempio concreto che può aprirci ad altri orizzonti musicali. Nessuno può dire che il *Don Giovanni*, tra le grandi opere mozartiane, non abbia un esito tragico e che non sollevi tragici interrogativi esistenziali sul bene e sul male. Dimentichiamo per un momento il finale in cui Mozart, per venire incontro alle usanze melodrammatiche del tempo, dopo la tragica e in qualche modo ineluttabile fine di Don Giovanni, aggiunge il concertato finale in cui i personaggi, allegri e festosi, cantano rallegrandosi per la giusta fine dei malvagi e il trionfo dei buoni. Questo finale risulta chiaramente come un qualcosa di posticcio che avrebbe anche potuto non esserci e forse con grande vantaggio per l'opera. Concentriamoci sul vero finale, cioè sulla scena del Commendatore che trascina agli inferi Don Giovanni, scena che forse può adombrare la tragica celebrazione della grandezza del male. Ebbene proprio in questa scena, forse una delle prime volte nella storia del melodramma e della musica armonico-tonale, la tonalità viene messa in forse. Uno noto studioso e musicista, Roman Vlad, nella sua *Storia della dodecafonia*, dimostra con una sottile e penetrante analisi, che proprio in queste battute tragiche e inquietanti, compare quella che si potrebbe chiamare ante-litteram la prima serie dodecafonica. E' difficile dire sino a che punto Mozart stesso ne fosse consapevole e probabilmente il suo infallibile istinto musicale l'ha portato ad usare strumenti linguistici del tutto inusitati al suo tempo. Quello che è certo è che la tonalità viene posta in discussione e il rassicurante arco melodico con il suo senso di riposo conclusivo non c'è più. Lo spettatore si trova così di fronte ad un vuoto angoscioso, uno dei primi segnali di autentico turbamento nella

storia della nostra musica occidentale; per l'ascoltatore il mondo si apre a esiti tragici e nasce la sensazione che il male possa avere una sua inspiegabile e ineluttabile grandezza.

Dopo Mozart i casi di abbandono della tonalità o meglio di messa in discussione della tonalità, anche se non ancora sistematici, con l'apparizione di quelle che si possono chiamare le prime serie dodecafoniche o perlomeno le prime serie di note non legate da rapporti tonali, s'infittiscono sempre più inoltrandoci nell'Ottocento. Nel famoso interrogativo sibillino '*deve essere?*' (*muss es sein?*)' e nella risposta '*deve essere*' del *Quartetto* op. 135, Beethoven si serve di una serie di sei note non tonali. Già comparivano serie non tonali nell'*Arte della fuga* bachiano, come nota sempre Vlad, e, possiamo noi aggiungere, di qui trae origine il carattere enigmatico e per certi aspetti inquietanti di questa straordinaria composizione. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi e l'uso di serie non tonali assume un carattere senza dubbio intenzionale in compositori romantici da Liszt a Brahms, per non parlare di Wagner, musicista che per la prima volta mette seriamente in discussione la tonalità. Come non ricordare il fin troppo celebre brano del Tristano in cui la cadenza sulla tonica viene continuamente evitata e rimandata attraverso una serie infinita di modulazioni? Tale contesto musicale genera nll'ascoltatore un senso di malessere ondeggiante che prelude alla tragedia finale.

Dopo Wagner i casi si moltiplicano e l'angoscia e il senso del tragico diventano di casa nella musica. Forse, più ancora della dodecafonia, l'atonalità diventa lo strumento linguistico principe per esprimere il senso del tragico dell'esistenza umana. L'*Erwartung*, *La mano felice* di Schönberg e soprattutto il *Wozzeck* di Berg e in fondo anche il *Moses und Aron* o *Il sopravissuto a Varsavia*, per nominare solo le opere più note dei primi decenni del Novecento, ci portano in un atmosfera di autentica tragedia esistenziale. Proprio il linguaggio atonale, e in parte anche quello dodecafonico, mostra di essere consono ad evidenziare e ad esprimere il tragico. La mancanza di una tonica, cioè di un centro tonale a cui ricondurre il discorso come suo baricentro, il senso che ne consegue di smarrimento e di mancanza di un punto di riposo e di quiete conclusiva, tolgono ogni sentimento di certezza, di riposo che sottolinei lo scioglimento del dramma. Le ultime parole di Mosé nel melodramma di Schönberg '*Parola, parola che mi manca*', sono prive di ogni conclusività, ma anzi aprono le porte al dramma dell'incomunicabilità che non prevede alcuna possibile soluzione.

Si potrebbe condurre molte altre analisi a sostegno di questa tesi, ma non è

qui il luogo. Ciò che mi preme dimostrare è che un discorso puramente teorico, se la musica possa esprimere o meno il tragico, non regge se non è storicizzato. Se si attribuisce alla musica una certa qual virtù semantica, anche se *sui generis*, anche se del tutto diversa da quella del linguaggio verbale, anche se non riferibile a concetti o a immagini determinate, ma a stati d'animo, forse polivalenti, forse indeterminati, non avrebbe senso negarle la possibilità di esprimere anche il tragico. Ma il discorso incomincerebbe e finirebbe qui. In realtà si è visto che la musica difficilmente e solo in determinate situazioni linguistiche può aspirare ad esprimere il tragico. Il linguaggio tonale in cui la musica occidentale ha trovato spazio per il suo sviluppo storico dal Rinascimento sino quasi ai nostri giorni non è stato progettato per esprimere il tragico e il melodramma, nonostante abbia tratto la sua prima ispirazione dalla tragedia greca, in realtà ha poco a che fare con un autentico sentimento che esprima lo sfondo tragico in cui si muove l'esistenza umana. Il melodramma, così come tutta la musica strumentale che si è sviluppata parallelamente al melodramma, proprio in virtù del linguaggio tonale, deve sempre trovare una ragione al dramma dell'esistenza, deve lasciare sempre aperta la porta alla speranza. Solo con la dissoluzione della tonalità la musica si apre al tragico: forse non è un caso che i decenni in cui si è sviluppato il linguaggio che nasce dalle ceneri della tonalità, sia anche l'epoca che ha vissuto la crisi delle certezza su cui si reggeva il mondo ottocentesco. Non si può dimenticare che nel Novecento ci sono state due guerre mondiali e i più terribili genocidi della storia dell'umanità. Non c'è da stupirsi allora se la musica abbia elaborato un nuovo linguaggio che è diventato lo specchio in cui le tragedie del Novecento hanno trovato espressione.

¿Puede la música expresar lo trágico?

ENRICO FUBINI

LA MÚSICA EXPRESA LOS SENTIMIENTOS, ¡ASÍ SE DICE POR LO GENERAL! Y entonces ¿porqué no debería poder expresar lo trágico? Las cosas que parecen más simples son a menudo realmente las más enredadas y esconden las mayores insidias si razonamos con atención y espíritu crítico.

La respuesta al interrogante que por ciertos aspectos parece obvia puede subdividirse en dos diferentes planes, aun si al final los dos planes deberían encontrar un punto de intersección y convergencia. Se puede razonar sobre un plan teórico, filosófico o estético, como se le quiere llamar, y preguntarse si la música o el lenguaje musical – asumiendo, sin conceder, que la música sea un lenguaje – sea apta para expresar algo, y específicamente si sea apta para expresar sentimientos trágicos. Pero se puede también llevar el discurso sobre un plan histórico y averiguar si la música, en su historia, por lo menos en el Occidente, se ha aventurado a veces en el campo de lo trágico.

Muchos otros interrogantes pueden surgir, y no menos importantes para nuestro discurso: ¿hay un trágico específicamente musical? Si la música puede de verdad expresar lo trágico, ¿toda la música en general es apta para este tipo de expresión o hay un estilo o un género que goza de algún privilegio en este campo? ¿Acaso la música vocal más que aquella instrumental? ¿Acaso la música monódica y armónica más que aquella polifónica? Y finalmente la pregunta más insidiosa para cuya respuesta debería ser más calificado el filósofo que el musicólogo: ¿Qué es lo que entendemos por trágico?

En la base de todos estos interrogantes queda evidentemente aún el problema clave al que la estética musical ha tratado de dar respuesta desde hace milenios, o sea si la música sea un arte dotado de semanticidad, y, si hay una respuesta afirmativa a esta cuestión, cómo se puede definir su semanticidad, ya que obviamente la semanticidad del lenguaje musical es de naturaleza muy diferente de aquella del lenguaje verbal. Nos encontramos por ende en frente de un nudo muy complejo de problemas con hipotéticas soluciones – ¡admitido que haya una solución para estos problemas! – para nada sencillas.

Volvamos al problema de lo trágico, y más que imaginar respuestas teóricas abstractas, busquemos en la historia lo que fue entendido por trágico. El modelo de lo *trágico* en nuestra historia es la tragedia griega, modelo que fue proyectado a lo largo de veinticinco siglos en la historia de la cultura occidental, con repercusiones considerables también en la historia de la música. Sin adentrarse aquí en sutiles disquisiciones sobre el sentido de lo trágico, que nos llevarían lejos de nuestro objetivo, quizá se puede dar una provisoria y ciertamente insuficiente definición de lo trágico como un sentimiento que nace desde una reflexión sobre acontecimientos de la existencia humana cuando estos se precipitan hacia resultados radicalmente negativos en frente de los cuales el hombre con su voluntad es completamente impotente, acontecimientos dominados por el hado, o una divinidad cuyo designio se nos escapa. Podríamos afirmar que sobre el plan emotivo el sentido de lo trágico está dominado del sentimiento de ineluctabilidad del mal y del resultado negativo o catastrófico de los acontecimientos humanos. Pero volvamos a la música. Conocemos demasiado poco de la música griega para poder decir algo sobre su relevancia en la tragedia clásica; por esto no tenemos elementos para decir en qué medida la música pudiera expresar lo trágico en el teatro griego y cuál fuera su concreto alcance en la estructura de la tragedia.

Para quedarnos en la tradición occidental pasemos al canto gregoriano y a los largos siglos de la polifonía sacra hasta el Renacimiento. Quizá se podría plantear la hipótesis de que en una perspectiva religiosa cristiana el sentido de lo trágico está ocultado por la esperanza de la salvación y que por esto en la tradición polifónica sacra el sentido de lo trágico está ausente. Pero aquí surge un problema de naturaleza más técnica: podemos legítimamente preguntarnos si el lenguaje polifónico que, pese a su compleja evolución ha dominado la tradición musical medieval desde los años mil hasta finales del Renacimiento, no sea por su naturaleza refractario a la expresión de lo trágico. Necesitaría entrar en detalles técnicos más exhaustivos pero éste no es el lugar. Sin embargo, también en un discurso aproximativo y superficial, no se puede no percibir que los entretejidos siempre más complejos de las voces del lenguaje polifónico, desde las primeras simples superposiciones de voces hasta los inicios de la polifonía, hasta llegar a los flamencos en el Renacimiento con Obrecht u Ockeghem y a los entretejidos polifónicos en las misas que alcanzaban las 36 voces, eran aptas más bien a crear un cuadro estático, a pintar grandes frescos pero carentes de contrastes dramáticos. El amplio flujo sonoro, las escalas modales medievales, desprovistas de fuertes tensiones en su interior, los lugares sagrados en que vienen ejecutadas las composiciones sobre textos litúrgicos, el

sentido coral del rito y la religiosidad profunda de los textos que acompañan el entretejido polifónico, aun si no excluyen momentos dramáticos, tienen pese a todo un resultado que ahonda sus raíces en la esperanza y la salvación, lo cual excluye el sentido trágico de la existencia, como afloraba en el teatro griego clásico. Se puede concluir que el lenguaje de la polifonía excluye por su naturaleza un resultado trágico y no es intrínsecamente apto para expresar lo trágico.

También la polifonía profana y su triunfo en el madrigal nunca ha podido expresar el sentido trágico de la vida y como mucho, en sus manifestaciones más maduras en el *Cinquecento*, aflora más bien el sentido lírico de la vida y de la naturaleza, con sus tristezas, sus placeres, el sentido del desamparo y a veces el sentido de la angustia y de la muerte, cuando ya la polifonía con sus cromatismos y sus preciosidades se apresta a convertirse en el nuevo lenguaje musical, con la prevalencia de los modos mayor y menor, con una mayor transparencia de las voces que preludia a la llegada del nuevo lenguaje armónico-tonal.

Se abre por ende un nuevo capítulo de la historia de nuestra música occidental con el invento del melodrama en los primeros años del *Seicento* con el Barroco. Es cosa conocida que los inventores del melodrama pensaban hacer revivir la tragedia griega, aun si – observamos nosotros hoy en dìa – el espíritu de la tragedia griega está muy lejos del melodrama barroco. Pero volviendo al tema que aquí nos interesa podemos preguntarnos si lo trágico, de que están aparentemente entretejidos los libretos y no solamente aquellos de los primeros melodramas, desde el *Orfeo e Euridice* hasta las numerosas *Alceste* o las *Didone abbandonata*, encuentre expresión en la música que acompaña el desarrollo de los acontecimientos. Se han hecho muchos análisis de tipo sociológico del teatro melodramático, al inicio espectáculo fastuoso en los salones de las cortes italianas y luego de las capitales europeas y sucesivamente espectáculo en los teatros públicos por tarifa, donde el público buscaba antes que todo una diversión y una facil conmoción en los gorgoritos de las cantantes y en las arias patéticas hábilmente situadas en los momentos culminantes de la acción: aun si los títulos de los melodramas estaban sacados frecuentemente de las tragedias griegas o de acontecimientos trágicos de la historia griega o romana, en realidad el auténtico sentimiento de lo trágico estaba por lo general ausente no sólo de los libretos, sino – esto es lo que más nos interesa en este contexto – también y sobre todo de la música.

¿Deberíamos entonces concluir que la música es incapaz por su naturaleza de

expresar lo trágico? En el melodrama halla expresión una amplia gama de sentimientos; ¿por qué no lo trágico, no obstante la aspiración de los músicos y autores de libretos de resuscitar el teatro griego? Las motivaciones de carácter sociológico que se habían mencionado son demasiado fáciles y por sí mismas demasiado triviales y evidentes para resultar satisfactorias, y las demás motivaciones de carácter más intrínsecamente musical tienen que ser investigadas. El espectáculo melodramático ha sido hecho posible solamente por el abandono del estilo polifónico y la adopción del nuevo estilo monódico en que las voces pudieran ser percibidas en su individualidad y singularidad en el tiempo y en el espacio para permitir en el escenario el desarrollo de acontecimientos: los personajes debían poder hablar, o sea cantar, uno a la vez sin superposiciones para que la escena tuviese un desarrollo temporal plausible. Pero todo esto es algo bien conocido; sin embargo se descuidan a menudo las repercusiones que puede haber sobre el plan emotivo en el uso de los modos mayor y menor y con la dinámica interior de tensiones y resoluciones inherentes al uso de aquellas escalas. Las fuertes tensiones interiores presentes en el lenguaje armónico-tonal, trazan el origen de la frase musical que está basada sobre la presencia de un punto de partida, la tónica, y en un punto de llegada bien definido con el regreso de la tónica. Este recorrido representa una *aventura*, a través de los diferentes grados de la escala, recorrido que genera en un principio un sentido de tensión; al fin de la frase por lo tanto el oyente es recompensado por el sentimiento de serenidad recuperada, de conclusividad de un discurso que alcanza un puerto seguro, un resultado positivo después de las más atrevidas aventuras. Si éste puede ser el sentido del discurso musical en la era de la armonía tonal, como fue entendido sobre todo en el *Sei-Settecento*, se debe recordar que éste es el lenguaje sobre el que se fundó el espectáculo melodramático en el Barroco. También la música instrumental, sin acompañamiento vocal, ha vivido en estrecho contacto con la música vocal, con un intenso transvase de expresiones densas de significado, entre los dos géneros y ha experimentado el mismo uso de las tensiones y resoluciones inherentes al arco armónico-tonal. Las experiencias emotivas de un oyente de música y la formación de *significados* frente al fraseo utilizado en el Barroco se han verificado sobre todo en contacto con el lenguaje melodramático, y tales experiencias el oyente las ha revivido de manera parecida escuchando a la música instrumental. No se debe olvidar que en el *Sei-Settecento* la absoluta mayoría de músicos escribe al mismo tiempo melodramas y música instrumental y no sorprende por lo tanto si el lenguaje de un género se halla también en el otro género, en un intercambio lingüístico muy intenso. El mecanismo propio

del lenguaje armónico tonal, en la alternancia de mayor y menor, en la variedad de efectos emotivos producidos por el hábil uso de estos recursos lingüísticos, siempre ha ampliado más la paleta del músico, por medio de la dúplice experiencia melodramática e instrumental.

Hemos afirmado que los inventores del melodrama soñaban con reponer en escena el teatro griego, confiando en que se pudiesen repetir los grandes y poderosos efectos emotivos que imaginaban que debiera haber tenido en su tiempo sobre el público. No es casual si los primeros libretos vuelven a poner en escena la trágica y al mismo tiempo conmovedora historia de Orfeo y las obras de las décadas siguentes insisten sobre historias igualmente trágicas sacadas de la mitología griega y luego de la historia y de la mitología romana. El contenido literario de tales libretos es por lo general altamente dramático, o trágico, como se prefiere decir, pero el resultado musical, – y en un melodrama el resultado musical es esencial y central – es escasamente trágico y los sentimientos que prevalecen son al contrario de naturaleza amorosa, idílica, pastoral, sentimientos por lo general concentrados en el *pathos* melodramático. Se puede quizá detectar una contradicción entre el plan literario y aquello musical: ¿a qué se debe? Es el lenguaje armónico-tonal que de alguna manera es refractario a la expresión de lo trágico, siempre si seguimos con la definición de *trágico* que habíamos dado al inicio de nuestro discurso. Si lo trágico es un sentimiento que nace de la constatación de la ineluctabilidad del mal y de lo negativo de la existencia humana, un mecanismo lingüístico que, al contrario, aspira en su fraseo a llegar siempre a un resultado positivo y tranquilizador, a una conclusión feliz capaz de diluir las tensiones acumuladas en las aventuras arriesgadas, portadoras de *pathos*, de sentimientos intensos y también de posibles grandes sufrimientos, tal mecanismo lingüístico, estaba diciendo, no podrá nunca expresar enteramente el sentido de lo trágico de la existencia humana. Un discurso análogo vale también para la música instrumental que, como se ha visto, se sirve del mismo léxico de la música melodramática. El sentido del teatro, propio de todo el arte barroco, ha de alguna manera contagiado todo el horizonte musical de entonces. ¿Acaso un concierto para violín de Vivaldi no es parecido, en sentido metafórico obviamente, a una escena teatral en que el violín tiene la función de una prima donna sobre un escenario imaginario, parecido a una soprano que canta expresando en sus volutas melódicas sus dolores y sus placeres? Por ende el contenido a menudo trágico de los libretos melodramáticos, tanto como el canto de los instrumentos solistas en los conciertos y en las sonatas barrocas, tan parecido a las arias de los cantantes de opera, no es ciertamente suficiente para poder decir que el

melodrama barroco y más generalmente la música barroca del *Sei-Settecento* expresa lo trágico. Hasta que el lenguaje musical se atiene más o menos estrictamente a la armonía tonal y a sus pautas, el sentimiento de lo trágico difícilmente puede hallar expresión musical. La armonía tonal está hecha para *narrar* – se entiende musicalmente – dramas con un desenlace feliz, historias con un feliz epílogo, sentimientos de pathos que de todas maneras tengan una desembocadura positiva, porque tal es la estructura, bajo una perspectiva formal, del fraseo musical. No es por nada que la mayoría de los melodramas estaban ideados por el libretista de modo que tuviesen un desenlace feliz, incluso cuando los acontecimientos históricos narrados parecían tener que conducir a un epílogo trágico.

Surge entonces una duda, esta vez de naturaleza teórica: ¿Acaso la música es un lenguaje por sí mismo inadecuado para expresar lo trágico? Se ha notado que, dejando de lado un imposible discurso sobre la música griega, la gran desconocida, desde la lejana Edad Media hasta la época romántica un auténtico sentido de lo trágico en la música está ausente, por lo cual nos podemos legítimamente preguntar si la música pueda de alguna manera expresar tal sentimiento. Una respuesta no puede prescindir, como ya se ha podido constatar, de un plan histórico y al mismo tiempo de un análisis de la estructura lingüística de la música. Hasta que el lenguaje musical está organizado sobre fuertes y declaradas bases tonales, quizá la música de verdad queda lejos por su naturaleza de lo trágico, considerando que el arco de tensiones puestas en acto de la armonía tonal requiere un desenlace feliz, para decirlo metafóricamente, o, para decirlo en términos más musicales, requiere el retorno sobre la tónica, y luego a un epílogo feliz y a un momento de descanso que sea satisfactorio y exprese un sentimiento de pacificación para nuestra psicología auditiva.

Pero tomemos un ejemplo concreto que puede introducirnos en otros horizontes musicales. Nadie puede decir que el *Don Giovanni*, una de las grandes obras mozartianas, no tenga un resultado trágico y que no sugiera trágicos interrogantes existenciales sobre el bien y el mal. Olvidemos por un momento el epílogo en que Mozart, para adecuarse a los costumbres melodramáticos de entonces, después de la trágica y de alguna manera ineluctable muerte de Don Juan, añade el *concertato* final en el cual los personajes, alegres y joviales, cantan alegrandose por la justa muerte de los malvados y el triunfo de los buenos. Este final resulta claramente como algo de postizo que habría también podido no estar y quizá con gran ventaja para la obra. Concentrémonos en el final verdadero, o sea la escena del Comendador que arrastra a los infiernos a Don Juan, escena que quizá puede transparentar la

trágica celebración de la grandeza del mal. Pues propiamente en esta escena, quizá una de las primeras veces en la historia del melodrama y de la música armónico-tonal, la tonalidad es puesta en duda. Un conocido estudioso y músico, Roman Vlad, en su *Historia de la dodecafonía*, demuestra con un sutil y penetrante análisis, que justamente en estos compases trágicos e inquietantes, aparece aquella que se podría llamar ante-litteram la primera serie dodecafónica. Es difícil decir hasta que punto el mismo Mozart fuese consciente de esto y probablemente su infalible instinto musical lo llevó a utilizar una herramienta lingüística totalmente desacostumbrada en su tiempo. Lo que es cierto es que la tonalidad es puesta en duda y el arco melódico tranquilizador con su sentido de descanso conclusivo ya no está. El espectador se halla así enfrente de un vacío angustioso, una de las primeras señales de auténtica turbación en la historia de la música occidental; para el oyente el mundo se abre hacia resultados trágicos y nace la sensación de que el mal pueda tener una propia inexplicable e ineluctable grandeza.

Después de Mozart los casos de abandono, o mejor, del poner en tela de juicio a la tonalidad, aun si todavía no sistemáticos, con la aparición de aquellas que se pueden llamar las primeras series dodecafónicas o por lo menos las primeras series de notas no enlazadas por medio de nexos tonales, se reiteran cada vez más en el *Ottocento*. En el conocido interrogante sibilino '*¿tiene que ser?*' (muss es sein?) y en la respuesta '*tiene que ser*' del *Quartetto* op.135, Beethoven se sirve de una serie de seis notas no tonales. Ya aparecían series no tonales en el *Arte de la fuga* bachiano, como evidencia siempre Vlad, y, podemos añadir nosotros, de aquí saca su origen el carácter enigmático y por ciertos aspectos inquietante de esta extraordinaria composición. Los ejemplos podrían multiplicarse y el uso de series no tonales asume un carácter sin duda intencional en compositores románticos desde Liszt hasta Brahms, para no hablar de Wagner, músico que por primera vez pone en duda la tonalidad. ¿Cómo no recordar el muy conocido pasaje del *Tristán* en que la cadencia sobre la tónica es continuamente esquivada y postergada a través de una serie infinita de modulaciones? Tal contexto musical genera en el oyente un sentido de malestar flotante que preludia la tragedia final.

Después de Wagner los casos se multiplican y la angustia y el sentido de lo trágico devienen comunes en la música. Quizá, aun más que la dodecafonía, la atonalidad deviene el instrumento lingüístico príncipe para expresar el sentido de lo trágico de la existencia humana. El *Erwartung*, *La mano feliz* de Schönberg, y sobre todo el *Wozzeck* de Berg, y en fin, también el *Moses und Aron* o *El*

sobreviviente en Varsovia, para recordar sólo las obras más conocidas de las primeras décadas del *Novecento*, nos llevan por una atmosfera de auténtica tragedia existencial. Por sí propio el lenguaje atonal, y en parte también aquel dodecafónico, muestra ser adecuado a evidenciar y a expresar lo trágico. La falta de una tónica, es decir de un centro tonal al cual reconducir el discurso como su baricentro, el sentido que procede del desconcierto y de la falta de un punto de descanso y serenidad conclusiva, quitan todo sentimiento de certeza, de descanso que subraye el epílogo del drama. Las últimas palabras de Moisés en el melodrama de Schönberg '*Palabra, palabra que me falta*', son desprovistas de toda conclusividad, pero aun abren las puertas al drama de la incomunicabilidad que no contempla alguna solución posible.

Se podría sustentar esta tesis con muchos otros análisis, pero no es éste el lugar adecuado. Lo que más me interesa demonstrar es que un discurso puramente teórico, sobre si la música pueda expresar o no lo trágico, no se sostiene si no se situa dentro de un contexto histórico. Si se atribuye a la música cierta virtud semántica, aun si *sui generis*, aun si totalmente diferente de aquella del lenguaje verbal, aun si no es referible a conceptos o a imágenes determinadas, sino a estados de ánimo, quizá polivalentes, quizá indeterminados, no tendría sentido negarle la posibilidad de expresar también lo trágico. Pero el discurso empezaría y se acabaría aquí. En realidad se ha visto que la música difícilmente y sólo en determinadas situaciones lingüísticas podría aspirar a expresar lo trágico. El lenguaje tonal en que la música occidental ha encontrado espacio para su desarrollo histórico desde el Renacimiento hasta casi hoy en día no fue proyectado para expresar lo trágico, y el melodrama, no obstante haya sacado su primera inspiración de la tragedia griega, en realidad no tiene mucho que ver con un auténtico sentimiento que exprese el marco trágico en que se encuadra la existencia humana. El melodrama, así como toda la música instrumental que se ha desarrollado paralelamente al melodrama, justo por medio del lenguaje tonal, tiene siempre que encontrar una razón para el drama de la existencia, tiene que dejar siempre abierta la puerta para la esperanza. Sólo con la disolución de la tonalidad la música se abre a lo trágico: quizá no es casual que las décadas en las cuales se desarrolló el lenguaje que nace de las cenizas de la tonalidad, sean también la época que vivió la crisis de certezas sobre las que se sostenía el mundo decimonónico. No se puede olvidar que en el *Novecento* hubo dos guerras mundiales y los más terribles genocidios de la historia de la humanidad. No hay de qué asombrarse entonces si la música ha elaborado un nuevo lenguaje que ha devenido el espejo en que las tragedias del *Novecento* han

hallado expresión.

DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica

INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

INFORMACIÓN DEL AUTOR | AUTHOR AFFILIATIONS
Enrico Fubini es Profesor Emérito de Historia de la Música en la Università di Torino. Doctor en Filosofía. Dirección Postal: Università degli Studi di Torino, Via S. Ottavio 20, 10124 Torino, Italia. Email: e.fubini@inrete.it.

INFORMACIÓN DEL TRADUCTOR | TRANSLATOR AFFILIATIONS
Francesco Consiglio es estudiante de la Laurea Magistrale en Filosofía en la Università degli Studi di Parma. Dirección Postal: Dipartimento di Antichistica, Lingue, Educazione, Filosofia - A.L.E.F. Università degli Studi di Parma Via D'Azeglio 85/a 43125 Parma, Italia. Email: email: drosofilo@hotmail.

INFORMACIÓN DEL TRABAJO | WORK DETAILS
[Artículo. Original] Licencia: CC. Con permiso del autor. Publicado como:

Fubini, Enrico. «¿Puede la música expresar lo trágico?». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Volumen 2, Número 3 [Diciembre de 2013], pp. 5–22. ISSN: 2254–0601.

Separata: No. Reedición: No. Traducción de Francesco Consiglio.

INFORMACIÓN DE LA REVISTA | JOURNAL DETAILS
Disputatio. Philosophical Research Bulletin, ISSN: 2254-0601, se publica anualmente, bajo una licencia Creative Commons [BY-NC-ND], y se distribuye internacionalmente a través del sistema de gestión documental GREDOS de la Universidad de Salamanca. Todos sus documentos están en acceso abierto de manera gratuita. Acepta trabajos en español, ingles y portugués. Salamanca – Madrid.
E-mail: (✉) boletin@disputatio.eu | Web site: (⚛) www.disputatio.eu

Disputatio. Philosophical Research Bulletin 3 (2013), pp. 25-50

The Ontology of the Musical Work

La ontología de las obras musicales

ROGER SCRUTON

Recibido: *12-Febrero-2013* | Aceptado: *20-Mayo-2013* | Publicado: *28-Junio-2013*

Confronta ciertos enigmas surgidos en torno a la naturaleza e identidad de la obra musical, y rechaza estos enigmas por irreales: o bien ellos conciernen a la obra musical en sí misma, en cuyo caso son enigmas acerca del estatus metafísico de un objeto intencional, y por lo tanto susceptibles a una solución arbitraria, o bien ellos conciernen a los sonidos con los que la obra es escuchada, en cuyo caso simplemente se trata de casos especiales de los problemas concernientes a la naturaleza e identidad de los eventos.

Eventos · Identidad · Objeto Intencional · Obras Musicales · Ontología.

Confronts certain puzzles raised about the nature and identity of the musical work, and dismisses these puzzles as unreal: either they concern the musical work itself, in which case they are puzzles about the metaphysical status of an intentional object, and therefore susceptible to an arbitrary solution, or they concern the sounds in which the work is heard, in which case they are simply special cases of the problems concerning the nature and identity of events.

Events · Identity · Intentional Object · Musical Work · Ontology.

R. Scruton (✉)
University of Oxford, UK
email: rogerscruton@mac.com

The Ontology of the Musical Work

ROGER SCRUTON

IN DESCRIBING THE *PHENOMENAL* NATURE OF MUSIC, I have avoided raising the ontological question: what exactly *is* a work of music? When is work A the same as work B, and what hangs on the answer? And with this question of identity come others, no less interesting and no less difficult: what is the relation between a work and a (true) performance of it? What is the relation between a work and an *arrangement* of it? What do we mean by «versions» of the same work? When judging a work of music, how do we separate the qualities of the music from those of the performance? If an improvisation is written down and played again, is that a performance of the very same work? And so on. Such questions may not be equally important, and they may also be less important than they have seemed to recent philosophers. Nevertheless we must answer some of them before we can give a clear account of the meaning of music.

Before beginning, however, there is a point of method that needs to be borne in mind. Several writers (notably Carl Dahlhaus, Edward Said, Lydia Goehr, and others influenced by Adorno)[1] have argued that the habit of identifying individual *works* of music is a recent one, coinciding with the rise of a listening public, and with the institution of concert-going as a cultural practice. Music was not always the solemn occasion that it has become in the culture of bourgeois Europe and America. Far more often in the history of mankind it has been part of a larger event: worship, dancing, ceremony, even battle. In such circumstances people do not stand back and focus on the piece itself, nor do they savour the sounds as modern listeners do. Some argue further, that aesthetic interest is not a human universal, as Kantian philosophers claim, but part of the ideology of bourgeois culture.[2] Only in the context of that culture does the practice of identifying individual works of art and their authors make

[1] Dahlhaus, *Esthetics of Music*, tr. W. Austin (Cambridge, 1982), and *The Idea of Absolute Music*, tr. R. Lustig (Chicago, 1989); Said, *Musical Elaborations* (London, 1991); Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford, 1992).

[2] See esp. P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, tr. R. Nice (London, 1984); and T. Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, 1990).

sense.

To both these claims see chapters «14. Performance» and «15. Culture» of my *The Aesthetics of Music*[3]. But a preliminary response is called for, if we are to venture with confidence into the realm of musical ontology. It is an important and interesting observation, that the practice of *listening* to music, and in particular of listening to it in the reverent hush of a concert hall, is neither a human universal, nor the whole of musical experience. It is also an interesting observation (should it be true) that the habit of identifying specific musical works arose precisely in the context of a «listening» culture. The fact remains, however, that we *do* identify individual works, and identify them as the particular objects of aesthetic interest. Even when the habit of identifying works of music was not yet established, people had an aesthetic interest in performances: the writings of Plato, St Augustine, and Boethius abundantly testify to this. And while people then listened in a different way, nevertheless they listened, and heard at least some of the musical phenomena that I described in chapter «2. Tone» of my *The Aesthetics of Music*. The questions that now concern us will not dissolve merely because such people did not notice them. For they are questions that may be raised whenever people listen to music, and whenever they experience the thing listened to as «the same again».

There is a general question, too, about the bearing of historical theories on philosophy. Many writers—particularly those from a Marxian background—remark on the «historicity» of intellectual problems, implying that they become problems only in certain historical contexts, and cease to be intelligible outside the cultural conditions from which they arose. (Consider the question: What is virtue? as discussed by Plato and Aristotle; or the question: How is private property justified? as posed by Locke.) The implication is that the problems arise always within the ideology of a period, from concepts which are neither necessary to us as human beings, nor useful when lifted from their cultural roots.

I doubt that any such thing is ever true of a philosophical question. It is not merely that history has shown that philosophical questions, once discovered, do not dissolve with a change of the cultural climate. It is that they are not of a nature to dissolve, any more than are the questions of mathematics. People in our culture take an intense interest in works of music. They listen to them for their intrinsic qualities, and are eager to compare one work with another. The philosophical question is this: *what* are they listening to and assessing with such

[3] See Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford, 1993)

fervour? That question will not dissolve, just because people at some future time should cease to listen, or cease to notice the existence of individual works, any more than the question «What are numbers?» will disappear, when people lose all skill in mathematics. Our ability to notice philosophical questions may change with historical conditions; the questions themselves do not.

§1. Some puzzles about Identity

Although we distinguish works of music from their performances, we are by no means clear as to how the works themselves should be counted. Is an arrangement of a work *another* work, or just the same work adjusted? You might say that it depends on the adjustment. For example, Mahler made an arrangement for string orchestra of Schubert's «Death and the Maiden» Quartet, D810. He did very little to the quartet, apart from preventing the double basses from swamping the lower register, and for pages the two scores look almost identical. Is this arrangement a new work, or merely a «version» of the old one? Or consider a piano reduction of a symphonic score: does this bring a new musical work into being, or is it merely a «version» of the old one?

I put the word «version» in inverted commas, precisely because the question will not be solved by the distinction between a work and its versions: for we have no clear conception of what a «version» is. Certainly there are arrangements which are something more than «versions»: Liszt's arrangements of operatic scenes for the piano, for example, or Percy Grainger's incredible two-piano meditation on Bach's «Sheep May Safely Graze», entitled *Blithe Bells*. Likewise we distinguish among orchestrations, between those which are merely orchestral *versions* (such as the versions made by Mahler or Vaughan Williams of their early songs for voice and piano), and those which are something more than that—which involve a creative act that changes the character of the piece and raises again the question of identity: for example, Schoenberg's orchestration of Brahms's Piano Quartet in G minor, Op. 25, which is sometimes referred to as Brahms's Fifth Symphony, so much does it take on a symphonic character in this transformation. (Though Brahms would surely not have used a xylophone!) More modest orchestrators than Schoenberg may yet add creative touches which change the character of a piece entirely. One of the many contributors to *Les Sylphides* (not Glazunov) orchestrated the Waltz in C sharp minor, Op. 64 No. 2, with the inner voice of Ex. 1.1. This voice is added to, and also in a sense discovered in, the musical line, and represents a real creative achievement. Perhaps we should speak of a variation, rather than a version, in such a case. (I

heard this on a record the label of which contained no indication of the arranger's identity.)

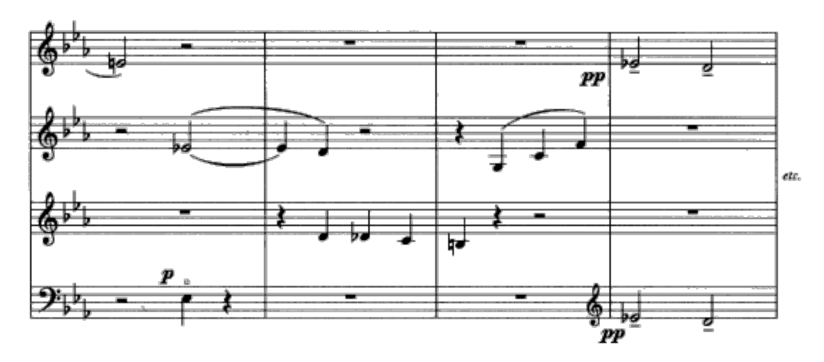


Ex. 1.1. Chopin, arr. anon., *Les Sylphides*, Waltz in C sharp minor, Op. 64 No. 2, in original key, second episode.

NB. Orchestrators of this waltz tend to follow Glazunov's example, and transpose it up a semitone to D minor, often preceding it with a cello solo derived from the C#-minor study Op. 25 No. 7. The inner voice is not present in Glazunov's version: it may be due to Roy Douglas.

Another puzzling example should once again be considered: Webern's orchestration of the six-part «Ricercar» from Bach's *Musical Offering*, in which the melodic line is broken into motifs, and stuttered out in timbres so opposed that the piece seems as though pulverized and reconstituted out of tones that Bach would never have imagined (Ex. 1.2). The result is reminiscent of the famous story by Borges, «Pierre Menard, Author of *Don Quixote*». This tells of the writer Pierre Menard, who set out to compose a work which would be word-for-word identical with Cervantes's classic, but written out of the experience and the sensibility of a modern writer. Similarly, it is as though Webern had set himself the task of composing anew the «Ricercar», from the sensibility of the serial composer, but arriving *at the very same notes* that Bach wrote. Not surprisingly, the result is not a version of Bach's great fugue, but another work—and a minor masterpiece.





Ex. 1.2. Webern, orchestration of the six-part Ricercar from Bach's *Musical Offering*

Add to such puzzle cases the vast differences that we notice between performances, the effects of transposition (necessary at times in vocal music), the indeterminacy of musical scores, and the fact that much music is improvised and enjoyed *as* an improvisation (as in jazz), and you will begin to see that there are real puzzles about the identity of musical works, and that we ought to try to solve them. At least we should try to give some procedure for relating the work to its performances, and distinguishing versions of a work from departures that are so radical as to be versions of something else. In this work I shall explore the background metaphysical questions, returning to the concepts of performance and arrangement in chapter «14. Performance» of my *The Aesthetics of Music.*

§2. Numerical Identity

We can proceed only if we can avail ourselves of a concept of numerical identity. When two objects have all their properties in common, they are qualitatively identical; but if they are two, then they are not numerically identical. (Leibniz famously denied the possibility that they *could* be two, thus reducing numerical to a special case of qualitative identity, with interesting but highly counter-intuitive results.) Could there be a useful concept of numerical identity applied to musical works? Why should we require it, and what disadvantages would

follow should we abandon it?

Numerical identity is not always a clearly defined notion, so let us consider the various metaphysical categories, in order to ascertain what is required in order to define it.

1. THINGS. I use this vague term to cover, not only the «re-identifiable particulars» discussed by Strawson in *Individuals*, but any of the following:

(a) Ordinary physical objects.
(b) Organisms, including animals.
(c) Persons, including human beings.
(d) Theoretical entities, such as atoms and quarks.

Modern philosophy has shown that these are not all in the same boat, as far as identity goes. Sometimes the question whether *a* is identical with *b* seems to be answered by a convention or decision; at other times the answer seems to lie in the nature of things. Consider Hobbes's example of the ship of Theseus,[4] the planks of which are replaced one by one until not a plank remains unchanged. Suppose now the old planks are re-assembled in their original form. Which is the ship of Theseus—the one that emerged as the result of successive repairs, or the one that is put together from the debris? It does not matter which you say—though you cannot say both.

In the case of personal identity we are presented with the opposite paradigm: here it really *does* matter what we say—legally, morally, and personally. Although one philosopher—Derek Parfit[5]—has argued vigorously that the concept of personal identity is just as unfounded as that of the identity of ships, and indeed that it would be better not to employ the concept at all because of the moral confusion that it engenders, his arguments have not found general favour. The person, after all, is the thing that I identify as myself: it is that which I pick out incorrigibly as the subject of my first-person avowals, which stares from these eyes and hears with these ears: the very thing that fears for the future and learns from the past. Surely it is not arbitrary for *me* that I should be identical with a particular past or future person?

[4] Hobbes, *De corpore*, bk. 2 ch. 1—p. 136 in *Thomas Hobbes opera philosophica*, ed. Sir Thomas Molesworth, ii.
[5] *Reason and Persons* (Oxford, 1984).

In between those two cases are the non-rational animals: members of natural kinds, whose identity is established by their continuity as living beings. And it is in the life of the animals that we gain access to *one* secure conception of identity through time—an identity that is neither bestowed by us nor a matter of convention. When we turn to the physical world, we find the «individuals» that abound in it all too ready to crumble before our enquiries, to dissolve into heaps of atoms, which in turn fragment into the bewildering entities of subatomic physics—entities that seem hardly to be things at all. It is at the level of systems (animals and people especially) that we seem most convinced that numerical identity lies in the nature of things, and is irreducible to an identity of qualities. The real puzzle about personal identity comes about because persons exemplify two different forms of organization: they are animals, members of a natural kind, organized by the principle of life; and they are also persons, members of a peculiar moral kind, organized according to a principle of intention and responsibility. And we seem to have no a priori guarantee that the two forms of organization will always coincide.

2. PROPERTIES. Thing-identity is not reducible, I have suggested, to quality- or property-identity. But what about properties themselves? Is it ever true to say that property *F* is numerically identical with property *G*? The problem, of course, is that we do not have any reason, in normal discourse, to *count* the properties of things. An object has as many properties as there are true ways of describing it; nothing is added by saying that one of these descriptions attributes precisely the *same* property as some other. Besides, what would be our criterion of identity? It is a truth of biology that the description «has a heart» is true of all and only those things that have a kidney. But this coextensiveness of two predicates seems to fall far short of proving that they attribute the same property. Maybe we should get nearer to a criterion of identity if we think in terms of necessity: property *F* is identical with property *G* if *F* and *G* are coextensive in all possible worlds. But that too might be questioned, since it implies that «having equal angles« and «having equal sides» denote one and the same property of Euclidean triangles—a result that we suppose to be counter-intuitive, since we can understand and attribute the one property, without having acquired any competence in the other. (Yet are we justified therefore in asserting that the properties are really *two*?) It is likewise a truth of physics that all and only blue things emit or reflect light within a certain range of wavelengths. Does this mean that blueness is the same property as that of

emitting light of that wavelength, or merely that the two properties are always conjoined? In chapter «1. Sound» of my *The Aesthetics of Music*, I gave reasons for thinking that this fact would not establish the identity of blueness and the property of emitting light of the relevant wavelength. But what *would* establish such an identity? And what hangs upon the answer to such a question?

I have dwelt on the case of properties for two reasons: first because identity cannot here mean identity across time—time and change make no inroads on the being of properties—but only an eternal unity. Secondly, because properties show us that the question of numerical identity may be undecidable. We have no clear criterion of the identity of properties; but we can cheerfully attribute properties to objects, and describe the objects themselves as identical in their properties. A paradox? I do not know.

3. KINDS. There has been a growing recognition among philosophers, ever since John Stuart Mill and C. S. Peirce introduced the topic, that there is a distinction among properties between those which identify a kind and those which do not. A kind is defined in such a way as to determine the nature of the things which fall under it. Blue things do not form a kind: elephants and tables do. Some kinds are natural; like the kind *elephant*, their nature is not bestowed upon them by us, but is inherent in the things themselves. Other kinds are artificial, like the kind *table*, defined in terms of a function. Not all kinds are kinds of object: there are also kinds of stuff, like water, carbon, or ice-cream, and again the distinction can be made between the natural and the artificial among them.

While the identity of properties in general remains obscure, the same is not always true of kinds. For the nature of a kind is the nature of its instances, and kind *a* is identical with kind *b* if and only if, in all possible worlds, something is an *a* only if it is a *b*, and vice versa. Numerical identity is here parasitic on the numerical identity of objects.

4. TYPES. A particular kind of kind has proved interesting to students of aesthetics: namely the *type*. The distinction between type and token was made by C. S. Peirce,[6] though it is to this day unclear how we ought to define it. The relation he had in mind was that between the letter «a» of the alphabet, and all the individual inscriptions of it. But the example is unhelpful, since no one quite knows what it is that we recognize, when we see that a letter is an «a».

[6] *Selected Writings*, p. 406.

Consider all the many ways of writing an «a»: is it a *shape* that we notice? Which shape? Or a movement of the hand? Or a fixed contrast with other letters? Think of the Arabic alphabet, where to recognize a letter may be to recognize *where the script is going*, a notion that is itself far from transparent. One person's *a* may look like another person's *d*: only in the system of a person's handwriting is its identity as a letter determined. Our ability to recognize that one person's *a* is the same letter as another's is therefore predicated upon our ability to recognize identity of *actions*: itself a highly problematic application of the concept of identity, as we shall see.

A better instance might be the relation that obtains between a particular model of a car, and the many instances of it. The Ford Cortina is a type; its instances are tokens of the type. The Ford Cortina is also a kind. So what makes a kind into a type? Here is my suggestion: a kind is a type when its definition lists all the salient features of an individual token: all the features in which we should naturally take an interest, if interested in that kind of thing. (For example, all the features that contribute to the performance of its function.) On this view the elephant is not a type: nor is any other natural kind, since natural kinds are not defined by their functions, nor by their salient features.

5. PATTERNS, structures, and abstract particulars. When describing a type, we tend to use a singular term, as though identifying a particular rather than a universal: *the* Ford Cortina. Yet the type has instances, which are its tokens, and there is no limit to the number of these instances. Types seem to straddle the ontological divide between particular and general: we can describe them either as abstract particulars (like numbers or sets), or as universals which are instantiated in their individual tokens.

Each type is associated with a genuine abstract particular, which is the pattern, or set of instructions, from which it derives. When Henry Ford invented the Model T, he produced a pattern: a formula for producing the tokens of a type. This pattern is not identical with any concrete object. But nor is it a universal—a predicate of other things. It is an abstract object, which itself bears the predicates of the individuals that exemplify it. The Model T Ford has four wheels, a 25 hp engine, and a maximum speed of 60 miles an hour, just like the car that is standing in your drive (which is a token Model T).

Patterns are sometimes called designs—in order to emphasize the creative act that produced them. The fact that we understand them as the *product* of a human *action* explains some of the problems about their identity, as I argue

below. But there are abstract particulars which are not designed in this way, yet exemplified by objects in the natural world. For example, the structure of the human skeleton is exemplified by all normal humans. It can be displayed in a model, and described independently of its instances. It is something shared by indefinitely many individuals, and yet described as a particular, a bearer of properties, which can be varied and changed. It would not be normal to describe its instances as tokens of a type, since that would imply that we identify the structure through its function, and that we have a prior sense of its salient characteristics. Nevertheless, its instances stand to the structure very much as the tokens of a type stand to the design that produced them.

In ordinary thought and action, we do not bother to distinguish the token, the type, and the pattern: since we always have the same salient features in mind. But we are more concerned to distinguish the structure from its instances. This is because the pattern is *realized in* its instances (in the tokens of the relevant type), while the structure is *abstracted from* its instances. We always know what we are talking about, when we describe a design or pattern: about a structure we may be half in the dark. Still, designs and structures are alike abstract particulars, and their identity-conditions are determined in the same way as the identity-conditions of kinds in general. Design or structure A is identical with design or structure B when every realization or instance of A is identical with some realization or instance of B, and vice versa. Hence a design can be identical with a structure. (You could produce a design which is identical with the structure of the human skeleton.)

6. EVENTS. I have already argued[7] that the concept of numerical identity can be applied only problematically to events. The case is in fact reminiscent of case (2) above. Events are happenings: they take time. This means that we may be uncertain as to how we should reidentify them through time. Much depends on the circumstances. Presumably my neighbour's noisy party is an event: and I awake in the night to find that the very *same* event is still in being. The next night's party is presumably another event. In such cases events are *processes*: and a process is characterized by a governing causal influence. My neighbour's party lasts so long as it sustains itself through the gregarious acts of its participants. At a certain point the interaction ceases, and the party is over.

[7] See chapter «1. Sound», *The Aesthetics of Music* (Oxford, 1993).

Event-identity cannot always be reduced to process-identity, however, even when a process is continuously occurring. The wind constantly waves the branches of the tree outside. But how many events are involved here, when does each one start and finish, and when do we reidentify an event across time? The answer is surely arbitrary: the movement of that frond of leaves was one event: or two if you consider the movement first to the left, and then to the right. In such circumstances we have as little use for the concept of event-identity as for that of property-identity (case (2) above). This is not to say that a philosopher committed to an ontology of events—the process philosophers such as William James and Hartshorne, or Donald Davidson in his quixotic attempt to imprison reality in the predicate calculus—could not devise a criterion of numerical identity that would deliver consistent and systematic results. But, as I suggested in chapter «1. Sound» of my *The Aesthetics of Music*, the most plausible attempt so far made —Davidson's theory of events, as identified through the totality of their causal relations— is a far cry from any test that *we* could apply, and suggests an almost Schopenhauerian contempt for the world of appearance, and for the things that figure in it.

The insecurity of identity is even more evident when we turn to pure events, as I have called them—events which do not happen *to* any thing, but which are identified in themselves, and not through other things. Sounds and smells are the paradigm cases: secondary objects that are produced by things, but do not inhere in them. We certainly speak of numerical identity here. The question «Did you hear that sound?» implies that I heard a sound, and that I am wondering whether you too heard a sound, and, if so, whether the sound heard by you is the same as that heard by me. But here our concept of numerical identity is that of identity at a time. When it comes to identity over time the case is far less clear. We could adopt various criteria of course: for example, we might say that a sound lasts as long as the physical process that produces it. But this will not fit the normal case of musical sounds, which endure through radical changes in the mode of their production, as when a sustained tremolando on the violins is maintained by handing it from one desk to the next in the orchestra. From the point of view of music, as we have seen, the mode of production of a sound sinks away into the background, and our experience of duration and change resides in the tones themselves. And here there seems to be nothing independent that constrains our decision to say that a given sound is numerically the same, but changed, rather than a new individual.

In the pure sound world it is qualitative identity that determines numerical

identity; identity is then merely the last stage of similarity. Our experience of «same again» is really an experience of similarity, and not the «recognition of an individual» in any strict sense. Yet we have a version of the latter experience too, as when we recognize a theme or a chord, changed in this or that respect, but still the same. What exactly is going on here?

Two facts should be borne in mind. The first is that sounds belong to recognized types. Sounds have salient features which fill our attention; and when identified in terms of those features, they are identified as types. Each token of the type will then be recognized as the same again. Music exploits these salient features: pitch and timbre in particular, and the notation devised for music is devised precisely so that sound tokens can be prescribed and reproduced in accordance with a type.

The second fact is that the individuals which we hear in music do not exist in the material world of sounds: they are not sounds, nor even sound types, but tones. The theme is an intentional object, and to recognize a theme as «the same again» is to make a judgement of «intentional identity». There is no way of specifying «sameness of sound» which will capture what we mean by the identity of a musical individual. To this point I shall return.

In the musical context, the most salient features of a sound are pitch and duration of pitch. The primary experience of «same again» is an experience of these two. For a musical experience however, we require temporal organization of successive sounds: and that means not merely measure and tempo, but the experience, far more vivid than that of pitch itself, of the relative pitches of neighbouring sounds. These provide other dimensions of «same again»: the dimensions that we perceive as rhythm and movement. When we have prescribed pitches, durations, tempo, and measure, we have specified a type of sound event that will be a recognizable vehicle of the musical experience. This is what a piano score presents: pitches and durations are specified by the notes, measure by the barlines. Of course those are not the only relevant variables from the musical point of view. But they are the features that form our primary way of identifying the sound types which interest us as music. They are identified in terms of a design: instructions that are realized in a performance, when a particular instance of a sound pattern is produced. If there are problems about the identity of musical works, I suggest, it is not because the idea of such a design is vague or incoherent. It is in part because the individuals that are produced in *realizing* it—the individual sound events—have only fuzzy conditions of identity. They suffer from the metaphysical insecurity that

surrounds the concept of a pure event. But it is also because musical designs are the products of human actions.

7. ACTIONS. Actions are events, and share the identity-problems of events. But they have further problems of their own, which stem from their intentionality. Wittgenstein's well-known rhetorical question —«What is left over if I subtract the fact that my arm goes up from the fact that I raise my arm?» (*Philosophical Investigations*, § 621)— reminds us of the distinction between movement and action. The same action can be performed by different movements, and one and the same movement can be made when performing two quite different actions. And an action depends for its identity on the intention behind it: a movement which causes death may be a murder; in the absence of *mens rea* however, that is certainly the wrong description.

The problems of action-description and identity are familiar to students of philosophy and law, and their complexity must excuse me from discussing them. Nevertheless, we should recognize that works of music, whatever they are, originate in human actions, and are understood as *intended* objects. The design which determines the performances of a work of music is an intended design, and the intention is underdetermined by the score which records it. Whether we count an arrangement as a version of the original or as a new work, will depend in part on the intention of the arranger. And the difference between a performance and a travesty lies in our sense of the distance between the composer's intention and the performer's product.

Moreover, we perceive human action differently from the way in which we perceive other events. The *Verstehen* with which we grasp the intention and reasoning behind an action is part of our unconscious dialogue with the agent. Actions are shaped in our perception by the question «why?», asking for a reason rather than a cause. And the same is true of the musical design. A sense of the composer's intention inhabits our musical perception, and influences the translation of sound into tone.

§3. The Identity of the Musical Work

What in the world is a work of music? In one sense the work of music has no identity: no *material* identity, that is. For the work is what we hear or are intended to hear *in* a sequence of sounds, when we hear them as music. And this—the intentional object of musical perception—can be identified only

through metaphors, which is to say, only through descriptions that are false. There is nothing in the material world of sound that *is* the work of music. But this should not prompt those metaphysical fantasies that lead philosophers to situate the work of music in another world, or another dimension, or another level of being.[8] Rather, it reminds us that questions of numerical identity are sometimes of no importance.

Let us take a parallel case: painting. What is a painting, and when is painting *a* identical with painting *b*? We are on slightly firmer ground here, since the temptation is to say that paintings are ordinary physical objects, located in space, which can be identified and reidentified by our normal criterion, of spatio-temporal continuity. But such a criterion does not capture the *salient* feature of a painting, which is the aspect that we see in it, when we see with understanding. Suppose water cascades over Giorgione's *Sleeping Venus* and washes the image away: would this physical object still be Giorgione's *Sleeping Venus*? Surely, we should say that Giorgione's painting had been destroyed by this calamity, and that whatever remains is something else, not the painting. (It is like the case of an animal that dies: what remains, the dead body, is not old Fido the dog.)

Suppose, on the other hand, a device had been discovered that could read the image from a painting and exactly reproduce it, colours, textures, and all. And suppose, before the calamity, Giorgione's painting had been read by this device, and transferred to another canvas. Should we not be disposed to say that the painting had been *saved* from destruction? At least, we should think that nothing important had been lost, and if identity had been lost, then identity is not important.

This kind of thought might lead us to suppose that, when treating paintings as representations, we are really considering them as *types*, whose salient features reside in the coloured surface and all that pertains to it when we see its pictorial quality.[9] All that interests us in a painting can be specified by describing the salient features that enable us exactly to reproduce what we see in it, when we see it as a painting. If we cannot quite rest with that suggestion, it is because it is indifferent to one of the most important aesthetic features of paintings: namely, that they are understood as the *unique* tokens of the type. What is appreciated in

[8] See e.g. R. Ingarden, *The Work of Music and the Problem of its Identity* (1928), tr. A. Czerniawski, ed. J. G. Harrell (Berkeley & Los Angeles, 1986).

[9] See the discussion in R. Wollheim, *Art and its Object*, sects. 3 5–7, and the important qualifications added in the appendix to the 2nd edn.

a painting is a design realised in a single instance.

But that suggests an equally straightforward answer to the question of identity. What we see *in* a painting, when we see it pictorially, is an intentional object of sight, defined by a description that is literally false. The content of the painting is no part of the material world, and as suspicious as a subject of identity-statements as any other member of the intentional realm. The painting itself is a uniquely exemplified design, defined by its salient features: those features that would enable us to reproduce precisely *this* pictorial experience. We could imagine a set of coordinates drawn across the surface of the picture, specifying all the colours and visual textures that occur on every point of it. This would be a complete specification of the design: and it would not mention what is seen in the picture by the one who sees with understanding. It would be a painterly equivalent of the musical score, and would identify the painting completely, as the painting that it is. This suggestion is quite compatible with the view that, if we were to reproduce this pattern again and again, and so convert the painting from a unique realization into a type, we should radically change its aesthetic character. (The *Mona Lisa* as dishcloth.) But there is no way in which identity conditions can be made to follow aesthetic character, in this case or in any other. For aesthetic character is part of the intentional, rather than the material, reality of the object. We cannot require, therefore, that a change in aesthetic character, is always and necessarily a change in the identity of the material object that possesses it.

Here then is an answer to our original question: to identify the work of music in the material world is to identify the sound pattern intended by the composer, which is realized in performance by producing sound events. This sound pattern defines the salient features of the musical work, and can be written down in the form of a score.

The puzzles that we encountered in the first section arise for a simple reason: namely, that some features are more salient than others. There is a prominent foreground in the musical sound type, which is given by relative pitch, duration, measure, and tempo, and any reproduction of those features will bring a forceful impression of «the same again». The reason for this is clear: when these features are determined, so too are rhythm, melody, and harmony—in so far as these intentional objects can be determined by material means. The salient features of a musical work, in other words, are those which contribute to its tonal organization: the organization that we hear, when we hear sounds as tones. This is why we distinguish *versions* of a work, without denying their

identity with the original. The piano reduction, orchestral arrangement, transposition, all coincide with the organizational foreground: and hence we describe them as versions of a single work, and assume that we do no violence to the composer's intention. It is precisely when a work is arranged so as to disrupt or reorder its rhythmic, melodic, or harmonic organization that we feel inclined to deny its identity with the original—as with Webern's orchestration of the six-part «Ricercar».

We could adopt a stricter criterion, and add colour and timbre to the specification of the relevant sound pattern. Nothing whatsoever hangs on the decision, since the concept of numerical identity is here entirely a matter of convenience. We should not worry that the versions of a work are qualitatively so different: for it is quality that interests us in any case, and the assignment of identities serves no purpose except that of distributing the credits. If we say that Chopin's C sharp minor Waltz is another work as it appears in the *Sylphides*, it is because we wish to draw attention either to the recomposition that has changed its aesthetic character, or to the changed artistic intention.

The question of the relation between work and performance is rather more difficult. A performance is an attempt to determine the intentional object of a musical experience, by realizing the salient features of a sound pattern. If performances vary it is partly because there are features of any performance that are not specified in the pattern, even though the musical experience depends upon them, and partly because the sound pattern underdetermines the intention which originally produced it. The performer therefore has an important part to play in the production of the aesthetic experience, completing the transition from the intended design to its realization, and in doing so completing the musical experience. What are the constraints that bind him, and how do we understand his contribution? To those questions see chapter «14. Performance» of my *The Aesthetics of Music*.

§4. Notation and Identity

It follows from what I have said, that a work of music can be fully identified through a system of notation: any notation which unambiguously identifies the salient features of the sound pattern will identify the work. Now not every notation *does* do this. For example, the figured bass which leaves out the inner parts leaves a freedom to the performer which must be filled by tradition, convention, and education if the pattern is to be realized as a musical event. Alternatively, we may wish to adopt a looser condition of identity here, and say

that it suffices to follow the chord patterns of the figured bass-line to achieve a «version» of the work. (Compare the many versions of a Bach cantata.) Opting for the stronger identity-condition is a way of saying that the performer is not as free as he might like to think, that tradition and convention are here all-important, and that there are ways of ruining the work that have not been ruled out by the score.

In aleatoric music the performer's freedom may be part of the point, although it is a freedom constrained by incomplete instructions which leave a residue to chance. In improvisation, the freedom of the performer is greater still—and here notation follows performance, rather than preceding it. In jazz the writing down of a piece may consist merely in the specification of a melody and an harmonic sequence. To follow the sequence, while improvising around the melody, is to give a «version» of the piece. Versions will be so different that very few listeners would wish to say that they are instances of a single composition. Indeed, composition and performance are inseparable. The work consists in what the performer *does*. The performance rules the work, and even if it is recorded or written down, so as to become familiar as a pattern, it is appreciated nevertheless as a single sound event. When performance and work are fused in this way, recording does not transfer our interest from the performance to the abstract structure. We are interested, not in an action-type, but in an individual action.

The history of classical music would be inconceivable without the invention of the notational system which has enabled the composer to specify the work before its performance. It is not surprising, therefore, that Nelson Goodman has looked to this notational system as providing the answer to questions of musical ontology.[10] He proposes a strict criterion of identity, according to which the score uniquely identifies a work of music, so that any performance that exactly follows the score, and obeys all the instructions contained in it, is a performance of the individual work. No other performance «complies» with the work, which can be defined either intensionally, through the score, or extensionally, as the «compliance class» which that score determines.

Of course much that the performer does is not commanded by the score: but the performance complies with the score—i.e. it is a performance *of* the work—just so long as all the instructions in the score are followed. A performance with a mistake in it is therefore not a performance of the work, any more than one that takes Horowitz-like liberties.

[10] *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Oxford, 1969), chs. 4 and 5, esp. pp. 177–91.

Should we accept this stringent criterion? Commentators have waxed hot under the collar about it, especially about the counter-intuitive implication that an incorrect performance is really a correct performance of another work (although one that has yet to be written down). But Goodman can say that if he wishes: he neither misrepresents the facts in doing so, nor constrains our musical perception. It is up to us to determine which features of the sound token are features of the pattern. And after all, the score is designed precisely to settle that question; so why not allow to it the last word? If the result is counter-intuitive, it is only because we have failed to realize that numerical identity is at our behest, and that it is qualitative similarity that really concerns us. We wish to know how far two tokens can vary without violating our sense of the «same again». And that is not determined by a criterion of numerical identity ranging over «material» objects, not even if those objects are abstract particulars or items of notation. The «identity» that concerns us is an intentional identity—an identity in appearance, which translates into no material fact.

On the other hand, one might reasonably object to Goodman's priorities, and to the bias towards writing that his strict criterion betrays. Whole traditions of music-making have grown and perpetuated themselves without the benefit of scores; and even if it is true that here, as elsewhere, the habit of writing has greatly expanded the possibilities of learning from one's predecessors, writing is nevertheless no more than a device for recording what exists independently—the sound pattern—so facilitating the production of future instances. The musical work exists in the habit of its reproduction. While this habit is facilitated by notation, it would seem strange to allow notation to dictate the nature of the thing itself. Better perhaps to allow our concept of numerical identity to be shaped by the live tradition, by our sense of what matters in a true performance, and of the distinction between trivial and serious departures. It might be very important to us that we consider Schubert's «Death and the Maiden» Quartet and Mahler's arrangement to be versions of the same work, and attribute that work to the creative genius of Schubert. And it might be equally important to us that we distinguish Brahms's arrangement for piano left-hand of the Bach Chaconne in D minor from Bach's original, from Busoni's two-hand version, and from Schumann's little-known version for violin and piano. These three works are animated by three quite different artistic intentions. They are not versions of one work, but four works with a single source—albeit a source so great that it has filled four channels with its unbrookable creative energy. Those are the kinds of consideration that are likely to determine our choice of identity-conditions.

§5. Platonism

What I have said would be acceptable, with a few modifications, to many of those who have recently considered the question of musical ontology—notably to Nicholas Wolterstorff,[11] with his conception of works of music as «performance kinds». (Although John Bender, arguing along lines similar to those that I have followed, gives reasons for rejecting the idea that performances are *instances* of a work, rather than realizations of it.)[12]

Jerrold Levinson, however, does not share this point of view. For him a great danger lurks for all who would specify the identity of a musical work in abstract terms—as a «sound structure» or sound type.[13] (His own use of 'sound structure' is of no significance in the present context, and I shall ignore his unwarranted desire to include the 'performance means' among the conditions of a work's identity.) The danger is this: if the work is an abstract object or a universal, then it is, like all such entities, eternal. It no more comes into being when the composer writes it down than did blueness come into being with the first blue thing. The best we can say is that the composer discovered it: but it might have been discovered by another composer at some other time, like a mathematical proof.

This result seems paradoxical to Levinson, for the reason that it seems to mislocate one of the most important of a work's aesthetic qualities: namely its originality. This is something that we appreciate in the Overture to *A Midsummer Night's Dream,* for example, because we believe that Mendelssohn *created* the work, and created it at a certain time. It was hard to do that, a great achievement, something requiring genius, taste, and inspiration. It was not so hard for Weinberger to write the Polka in S˘*vanda Dudák*, given the existence of Dvor˘ák's *Slavonic Dances* (particular the A flat major dance from the First Book). Originality is something that we observe and appreciate in the music: an indispensable feature of music as an art.

In response to this worry, Levinson tries to build into the conditions for a work's identity a reference to the composer's activity: a work is a sound structure (and performance means) *as specified by* so-and-so at such a time. And he is

[11] Wolterstorff, «The Work of Making a Work of Music». In: P. Alperson (ed.), *What is Music?: An Introduction to the Philosophy of Music* (University Park, Pa., 1994).

[12] «Music and Metaphysics: Types and Patterns, Performances and Works», *Proceedings of the Ohio Philosophical Association* (Apr. 1991).

[13] «What a Musical Work Is». In: *Music, Art and Metaphysics* (Ithaca, NY, (1990), pp. 63–88.

surely right to imply that the musical design is understood and appreciated as the outcome of an *action*. On the other hand, reference to this action does nothing to answer Levinson's difficulty. An abstract object does not become time-bound merely because we relate it to a particular person's encounter with it. It is still the case that this work, construed in just this way, exists timelessly, and did not come into being with the gesture that is incorporated into its definition.

There is indeed something strange in Levinson's worry, as in the extended defence of musical Platonism embarked on by Peter Kivy, who happily endorses the «conclusion» that works of music are discovered rather than made.[14] For one thing we should recognize that the problem is not specific to music: works of literature too are designs, realized in their spoken and written instances. But they too are appreciated for their originality. As I have shown above, we might also be constrained to confer a similar kind of identity on a painting. So did Giorgione's *Sleeping Venus* precede his painting her?

Let us take another case. Every time I do something or say something, I have performed a particular action; I have also indicated a pattern. Somebody else could do or say the same thing, by producing another instance of the pattern. Does this mean that nothing that I say or do is my *doing*, but at best only my discovery? Surely, common sense tells us that there is such a thing as doing something *for the first time*, and that this is what we mean by originality, even if the thing done can be described (as is logically unavoidable) as the instance of a pattern? Moreover, things done are done in response to other things done. The first performance of an action is likely to be regarded as a peculiarly important instance: being a first instance of a pattern, or a model for a type, is the kind of feature that *must* spring to our attention, if we are to understand the world of human conduct.

Moreover, the argument—both Levinson's defence of his view and Kivy's attack on it—shows precisely what is wrong with a certain kind of Platonism. The sense in which types, kinds, structures, and patterns are eternal does not prevent them from having a history, any more than the kind: *tiger* is prevented by its status as a kind from having a history, from coming into existence and passing away. The history of a kind is the history of its instances. It would be small consolation to the ecologist to learn that the tiger exists eternally, so that nothing need be done to ensure its survival. The eternal nature of the type

[14] «Platonism in Music: A Kind of Defense». In: *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music* (Cambridge, 1993), pp. 35–58.

consists merely in the fact that, considered as a *type*, temporal determinations do not apply to it; it does not imply that it *preceded* its first token, for it is only through its tokens that it can precede or succeed anything.

Often when writers notice that this or that feature of a work of art is an immovable part of its aesthetic character, they feel tempted to say that the feature must therefore belong to the identity-conditions of the work. (Thus Strawson in an early article, who defines the criterion of identity for a work of art as «the totality of the features relevant to an aesthetic appraisal»).[15] But if you take this line you will end by saying that every observable feature of a work belongs among its identity-conditions, since nothing observable can be discounted from the aesthetic effect. Once again you have run qualitative identity and numerical identity together.

There is another reason for resisting the temptation. The aesthetic character of a musical work does not reside in the sounds, but in the tones that we hear in them. It is reasonable to identify works of music as sound patterns, only because we thereby identify the vehicle of the musical experience. But that experience is sensitive to many things besides the salient features of the sound, and to attempt to build all those things into a criterion for the identity of the *sound* is to embark on a task that has no conclusion. Because we know that Mendelssohn composed his overture when he did, we hear it differently. The intentional object of musical perception is affected by this knowledge, just as it would be affected by the knowledge that we had all along been wrong, since the overture was written by Mendelssohn's sister Fanny. But the way I have chosen to express myself in that last sentence is surely the right one: I am supposing that this overture, this very same piece, might have been written by Fanny.

The Marxists think of the aesthetic experience as having «historicity»—it is a transient manifestation of human life, dependent upon those particular economic conditions that create the ideological interest in «mere appearances». Whether they are right is a matter to see chapter «15. Culture» of my *The Aesthetics of Music*. But the aesthetic experience is certainly *sensitive* to history: a sense of our historical position, however rudimentary, is contained within it, and leads us to endow works of music with indelible historical characters. No periodization is easier or more natural than that which comes to us with our experience of music. Our sense that a given piece just *must* have been composed exactly then and there, and by that composer, is one of the most vivid

[15] «Aesthetic Appraisal and Works of Art». In: *Freedom and Resentment and Other Essays* (London, 1974), pp. 178–88.

historical experiences that we have. Why is that? The answer must be sought in the nature of musical perception. The acousmatic realm is structured by virtual actions and virtual intentions. We hear these with the same immediacy as we perceive the actions and motives of our fellows. A work of music directly acquaints us with a form of human life, and with the style and mannerisms of a period—just as do the expressions, and the forms of dress that we witness in an Elizabethan portrait. Hence we can hear the originality of a work, with the same immediacy as we hear its composer's style.

§6. Intentional Identity

Levinson's theory of musical works identifies them as sound «structures». He situates them unambiguously in the material world of sounds, as complex secondary objects, though somewhat eccentrically described. And there is in truth no useful concept of the identity of a musical work that does not operate in that way, as a specification of a structure or pattern that is realized in physical *sounds.*

Yet his qualms stem from the fact that the intentional character of the musical work is not fixed by the identity conditions of the sound-structure. To identify musical works in that way is to identify the things in which we hear music. It is comparable to the method I proposed for identifying a picture, through a graph which assigns coordinates to all the colours and textures of the painted surface, but which says nothing about the figure of Venus that we see in them. And, someone might suppose, the real question is about *her*: where and what is *she*?

Is there anything to be said in answer to this question? And is it a real question of ontology? We certainly use the concept of identity when describing the intentional objects of our mental states. It is perfectly coherent to say, for example, that I saw my mother in my dream last night—i.e. that the woman of whom I dreamed was my mother. There are even cases of pure 'intentional identity', as Geach has pointed out in a distinguished paper.[16] (For example, «John thinks that the witch who blighted Harry's mare is the same as the one who, Dan believes, blighted his cow». The identity sign is here strung between terms in intentional contexts—contexts which, for Quine and many of his followers, must be understood as referentially opaque. And it is a queer kind of identity sign that lies between terms that do not refer!)

[16] «Intentional Identity». In: *Logic Matters*, pp. 146–52.

In the case of music, the experience of «same again», which prompts us to speak of numerical identity, is associated with those strange quasi-individuals in the world of tones to which I referred in the preceding chapters: to melodies, phrases, gestures, and movements. In musical quotation, for example, these quasi-individuals appear to us, lifted from their context and shown in another light—as the opening phrase of *Tristan und Isolde* is mocked in Debussy's «Golliwog's Cake-Walk», or the Seventh Symphony of Shostakovich in Bartók's *Concerto for Orchestra*. Is this not a case of pure intentional identity? For certainly the sound patterns are here not the same, by any of the criteria that I have so far deferred to. The only sense we can make of these cases is this: that what we hear in the one work is numerically identical with what we hear in the other, but qualitatively different. The same theme in another context. And yet there is no way to spell out that identity in terms of the material properties of the sounds.

There is a parallel in the world of painting, when the person whom I see in one picture is seen as identical with the person whom I see in another, but transformed. But there is a difference: in the case of the paintings I am deploying a concept of identity—identity of persons—that derives from the material world, and which I learn by applying it to genuine individuals. It is not so clear that the individuals in the world of tones can be encountered elsewhere. Our sense of their individuality is primitive and irreducible.

But for that very reason, we should not expect a theory of musical ontology to give us an account of the intentional object of hearing. If it strays into the world where the musical individual is encountered, it is a world of metaphor—of things that do not and cannot exist. If it stays in the world of sound, then it can do no more than specify the sound patterns that make the musical experience available. There is no third possibility, which means that there is nothing further to be said.

References

1) Bender, J. (1991), «Music and Metaphysics: Types and Patterns, Performances and Works». In: *Proceedings of the Ohio Philosophical Association*, April, pp. 140-157.

2) Bourdieu, P. (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Tr. R. Nice. London: Routledge &. Kegan Paul.

3) Dahlhaus, C. (1982), *Esthetics of Music*. Tr. W. Austin. Cambridge: Cambridge University Press.

4) Dahlhaus, C. (1989), *The Idea of Absolute Music*. Tr. R. Lustig. Chicago: The University of Chicago Press

5) Eagleton, T. (1990), *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell.

6) Geach, P. T. (1992), «Intentional Identity». In: *Logic Matters*. Oxford: Basil Blackwell.

7) Goehr, L. (1992), *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.

8) Goodman, N. (1969), *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. London: Oxford University Press.

9) Hobbes, Th. (1839), «Elementorum Philosophiae Sectio Prima De Corpore». In: *Opera Philosophica*, ed. Sir Thomas Molesworth. London: J. Bohn, vol. 1. pp. 1-431.

10) Ingarden, R. (1986), *The Work of Music and the Problem of its Identity*. (Paris, 1928). Tr. A. Czerniawski. Ed. J. G. Harrell. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

11) Kivy, P. (1993), «Platonism in Music: A Kind of Defense». In: *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

12) Levinson, J. (1990), «What a Musical Work Is». In: *Music, Art and Metaphysics*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

13) Parfit, D. (1984), *Reason and Persons*. Oxford: Clarendon Press.

14) Peirce, C. S. (1958), *Selected Writings* (*Values in a Universe of Chance*). Ed. Philip P. Wiener. New York: Dover Publications.

15) Said, E. (1991), *Musical Elaborations*. New York: Columbia University Press

16) Scruton, R. (1993), *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.

17) Strawson, P. F. (1974), «Aesthetic Appraisal and Works of Art». In: *Freedom and Resentment and Other Essays*. London, Methuen & Co. Ltd.

18) Wollheim, R. (1968), *Art and its Object*. New York, Harper & Row.

19) Wolterstorff, N. (1994), «The Work of Making a Work of Music». In: P. Alperson (ed.), *What is Music?: An Introduction to the Philosophy of Music*. University Park, Pa: Penn State Press.

DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica

INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

INFORMACIÓN DEL AUTOR | AUTHOR AFFILIATIONS
Ruger Scruton es Profesor Visitante en la Facultad de Filosofía de la University of Oxford y en la Escuela de Estudios Filosóficos, Antropológicos y Cintematográficos de la University of St. Andrews. Doctor en Filosofía [PhD] por la University of Cambridge. Dirección Postal: Drury House, 34-43 Russell Street, London WC2B 5HA, UK. Email: rogerscruton@mac.com.

INFORMACIÓN DEL TRABAJO | WORK DETAILS
[Artículo. Original] Licencia: CC. Con permiso del autor. Publicado como:

Scruton, Roger. «The Ontology of the Musical Work». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Volumen 2, Número 3 [Diciembre de 2013], pp. 25–50. ISSN: 2254–0601.

Separata: No. Reedición: Si. Traducción: No. Licencia: Con permiso del autor. Publicado originalmente como:

Scruton, Roger. «Ontology». In: *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press (1997), pp. 98–117. ISBN: 0-19-816638-9.

INFORMACIÓN DE LA REVISTA | JOURNAL DETAILS
Disputatio. Philosophical Research Bulletin, ISSN: 2254-0601, se publica anualmente, bajo una licencia Creative Commons [BY-NC-ND], y se distribuye internacionalmente a través del sistema de gestión documental GREDOS de la Universidad de Salamanca. Todos sus documentos están en acceso abierto de manera gratuita. Acepta trabajos en español, ingles y portugués. Salamanca – Madrid.
E-mail: (✉) boletin@disputatio.eu | Web site: (⚛) www.disputatio.eu

Disputatio. Philosophical Research Bulletin 3 (2013), pp. 53-71

El mundo del arte

The Artworld

ARTHUR DANTO

[TRADUCCIÓN DE JORGE ROARO]

Recibido: *19-Febrero-2013* | Aceptado: *30-Mayo-2013* | Publicado: *28-Junio-2013*

Este famoso ensayo de Arthur Danto, que se presenta aquí traducido al español, fue el primer desarrollo de su concepto de «mundo del arte» como un marco contextual que da sentido, por medio de sus usos teóricos-lingüísticos, a toda forma de arte reconocible en el mundo. Este concepto tendría una influencia enorme en todo el mundo, y fue la base de todo el pensamiento posterior de Danto acerca del arte, y su principal herramienta filosófica para vender en todas partes la idea de que las obras de Andy Warhol no sólo eran legítimas obras de arte, sino incluso, obras importantes de arte.

Mundo del arte · Obra de arte · Realismo · Ontología del arte · Imitación de la realidad · Teoría platónica de las Ideas · Símbolo · Sentido · Significado.

This famous essay by Arthur Danto, presented here entirely translated into Spanish, was the first development of his concept of "art world" as a contextual framework that gives meaning, through its theoretical-linguistic uses, to all forms of recognizable art in the world. This concept would have a huge influence around the world, and was the basis of all subsequent Danto's thought about art, and his main philosophical tool to sell everywhere the idea that the works of Andy Warhol were not only legitimate works of art, but even important works of art.

World of Art · Artwork · Realism · Ontology of Art · Imitation of Reality · Platonic theory of Ideas · Symbol · Sense · Meaning.

A. C. Danto (✉)
Columbia University, EUA
email: acd1@columbia.edu

J. Roaro (✉)
Universidad de Salamanca, España
email: jorge.roaro@gmail.com

Disputatio. Philosophical Research Bulletin
Vol. 2, No3. Dic. 2013 | ISSN: 2254-0601
Salamanca-Madrid | www.disputatio.eu

ARTÍCULO

El mundo del arte

ARTHUR DANTO[1]

Hamlet: *¿Acaso no veis nada ahí?*
La Reina: *Nada en absoluto, y aún así, todo lo que hay lo veo.*
Shakespeare, *Hamlet*, Acto III, Escena IV.[2]

HAMLET Y SÓCRATES, AUNQUE CON ALABANZA Y DESPRECIO respectivamente, hablaron del arte como un espejo que refleja a la naturaleza. Al igual que con muchos desacuerdos en la actitud, éste tiene una base fáctica. Sócrates vio los espejos como sólo reflejando aquello que ya podíamos ver; así que el arte, en la medida en que es como un espejo, ofrece ociosas duplicaciones exactas de las apariencias de las cosas, y no tiene ningún beneficio cognitivo en absoluto. Hamlet, con mayor agudeza, reconoció una característica notable de las superficies reflectantes, a saber, que ellas nos muestran lo que no podemos percibir de otro modo —nuestro propio rostro y forma— y así el arte, en la medida en que es como un espejo, nos revela a nosotros para nosotros mismos, y es, incluso de acuerdo a los criterios socráticos, de alguna utilidad cognitiva después de todo. Como filósofo, sin embargo, me parece que la discusión de Sócrates es defectuosa en otros, quizás menos profundos, motivos que éstos. Si una imagen especular (*mirror-image*) de *o* es de hecho una imitación de *o*, entonces, si el arte es imitación, las imágenes del espejo (*mirror-images*) son arte. Pero en realidad reflejar objetos no es más arte que [afirmar que] devolver armas a un loco es justicia; y la referencia a los reflejos (*mirrorrings*) sería sólo el tipo astuto de contraejemplo que nosotros esperaríamos que Sócrates presentara en refutación de la teoría, en lugar de eso los utiliza para ilustrar. Si esa teoría requiere de nosotros clasificar *estos*

[1] Trabajo presentado en el simposio sobre «La obra de arte» en el 61º Encuentro Anual de la American Philosophical Association, Eastern Division, el 28 de diciembre de 1964.

[2] N. del T.: «Hamlet: *Do you see nothing there*? / The Queen: *Nothing at all; yet all that is I see*». Shakespeare, *Hamlet*, Act III, Scene IV. (En algunas partes del texto, donde me ha parecido pertinente, he agregado algunas notas y citas que pueden ayudar a identificar mejor, o con mayor precisión, las referencias usadas a lo largo del artículo; en estos casos lo hago notar con la abreviatura «N. del T.»).

[reflejos] como arte, entonces sólo muestra así su insuficiencia: «es una imitación» no será condición suficiente para aceptar que «es arte». Sin embargo, quizás porque los artistas *estaban* dedicados a la imitación, en tiempos de Sócrates y después, la insuficiencia de la teoría no fue notada hasta la invención de la fotografía. Una vez rechazada como una condición suficiente, la mimesis fue descartada rápidamente incluso como una [condición] necesaria; y desde el logro de Kandinsky, las características miméticas han sido relegados a la periferia de la preocupación crítica, hasta el punto de que algunas obras sobreviven hoy a pesar de poseer estas virtudes, la excelencia de lo que alguna vez fue celebrado como la esencia del arte, apenas escapando por poco al descenso de ser vistas como meras ilustraciones.

Es, por supuesto, indispensable en la discusión socrática que todos los participantes sean maestros del concepto dado para el análisis, ya que el objetivo es hacer coincidir una verdadera expresión definitoria con un término en uso activo, y la prueba de adecuación presumiblemente consiste en mostrar que el primero analiza y es aplicable a todas y sólo a aquellas cosas de las cuales el último es verdad. No obstante el popular lugar común de descargo de responsabilidad, en ese entonces, los interlocutores de Sócrates supuestamente sabían lo que era el arte, así como qué cosas les gustaban; y una teoría del arte, considerada aquí como una verdadera definición de «Arte», no es, acordemente, de gran utilidad para ayudar a los hombres a reconocer ejemplos de su aplicación. La capacidad antecedente de ellos de hacer esto es precisamente contra lo que la adecuación de la teoría tiene que ser probada, siendo únicamente el problema el hacer explícito lo que ellos ya saben. Es *nuestro* uso del término lo que la teoría pretendidamente trata de capturar, pero nosotros somos supuestamente capaces de, en las palabras de un escritor reciente, «separar aquellos objetos que son obras de arte de aquellos que no lo son, porque. . . sabemos cómo utilizar correctamente la palabra "arte" y aplicar la frase "obra de arte"».[3] Las teorías, por este motivo, son algo así como imágenes reflejadas en el espejo en la explicación de Sócrates, mostrando sucesivamente lo que ya sabemos, reflejos verbales de la auténtica práctica lingüística en la que somos maestros.

Pero distinguir obras de arte de otras cosas no es algo tan simple, incluso para los hablantes nativos, y en estos días uno podría no ser consciente de que estaba

[3] N. del T.: *cf.* Kennick, William E. «Does traditional aesthetics rest on a mistake?». Mind 267 (1958), p. 321: «we are able to separate those objects which are works of art from those which are not, because we know English; that is, we know how correctly to use the word "art" and to apply the phrase "work of art"».

en el terreno artístico sin una teoría artística para decírselo así. Y parte de la razón de esto radica en el hecho de que el terreno se constituye como artístico en virtud de las teorías artísticas, de modo que un uso de las teorías, además de ayudarnos a discriminar el arte del resto, consiste en hacer el arte posible. Glaucón y los otros apenas hubieran podido saber qué era arte y qué no: de otro modo ellos nunca se hubieran dejado engañar por las imágenes de los espejos.

I

Supongamos que uno piensa en el descubrimiento de toda una nueva clase de obras de arte como algo análogo al descubrimiento de toda una nueva clase de hechos de cualquier tipo, digamos, como algo para ser explicado por los teóricos. En la ciencia, como en todos lados, con frecuencia acomodamos nuevos hechos a las viejas teorías por medio de hipótesis auxiliares, un conservadurismo suficientemente perdonable cuando la teoría en cuestión es considerada demasiado valiosa como para desecharla sin más. Ahora bien, la Teoría del Arte como Imitación (TAI)[4] es, si uno lo piensa bien, una teoría extraordinariamente poderosa, que explica una gran cantidad de fenómenos conectados con la causación y evaluación de las obras de arte, consiguiendo una sorprendente unidad en un contexto complejo. Además, es una simple cuestión de fortalecerla contra los varios supuestos contraejemplos que ofrecen estas hipótesis auxiliares para que el artista que se desvía del mimetismo sea perverso, inepto, o loco. Ineptitud, artimañas, o locura son, de hecho, predicaciones comprobables. Supongamos, entonces, que las comprobaciones revelan que estas hipótesis fallan en mantenerse, que la teoría, ahora más allá de la reparación, debe ser reemplazada. Y una nueva teoría es trabajada, apropiándose de todo lo que pueda de la competencia de la vieja teoría, junto con los hasta ahora recalcitrantes hechos. Uno podría, pensando en estos términos, representar ciertos episodios en la historia del arte en una forma no diferente a ciertos episodios en la historia de la ciencia, donde una revolución conceptual está teniendo efecto y donde el rehusarse a confrontar ciertos hechos, aunque en parte se deba al prejuicio, a la inercia y a los intereses egoístas, es debido también al hecho de que una teoría bien establecida, o al menos una ampliamente aceptada, está siendo amenazada en tal forma que toda coherencia desaparece.

Un episodio tal surgió con el advenimiento de las pinturas post-impresionistas. En términos de la teoría artística predominante (TAI), era

[4] N. del T.: En el texto original, «Imitation Theory of Art (IT)».

imposible aceptar éstas como arte, excepto como un arte inepto; de otra manera ellas podían ser descartadas como timos, auto-promoción, o el equivalente visual de desvaríos de locos. Así que para conseguir que fuesen aceptadas como arte, en un mismo plano con la *Transfiguración* (por no hablar de un ciervo de Landseer), no se requirió tanto una revolución en el gusto como una revisión teórica de proporciones bastante considerables, involucrando no sólo la emancipación artística de estos objetos, sino un énfasis en ciertas características recientemente significativas de obras de arte aceptadas, de manera tal que ahora tendrán que darse versiones bastante diferentes de su estatus como obras de arte. Como resultado de la aceptación de la nueva teoría, no sólo fueron consideradas como arte las pinturas postimpresionistas, sino también numerosos objetos (máscaras, armas, etc.) fueron transferidos de los museos antropológicos (y otros lugares heterogéneos) a los *musées des beaux arts*, aunque, tal como podríamos esperar del hecho de que un criterio para la aceptación de una nueva teoría es que ésta dé cuenta de lo que sea que justificara la anterior, nada tuvo que ser trasladado fuera del *musée des beaux arts* —incluso si hubo algunos reordenamientos internos entre las bodegas y las salas de exhibición. Incontables hablantes nativos colgaron sobre las repisas de sus chimeneas suburbanas innumerables réplicas de casos paradigmáticos para la enseñanza de la expresión «obra de arte» que hubieran dejado a sus antepasados eduardianos[5] en la apoplejía lingüística.

Desde luego, yo estoy distorsionando las cosas al hablar de *una* teoría: históricamente, hubo varias, todas ellas, interesantemente, definidas más o menos en los términos de la TAI. Las complejidades artístico-históricas deben ceder ante las exigencias de la exposición lógica, y yo voy a hablar como si hubiese una teoría reemplazante, compensando parcialmente por la falsedad histórica al elegir una que fue realmente enunciada. De acuerdo a ella, los artistas en cuestión tendrían que ser entendidos no como [artistas] imitando sin éxito formas reales, sino como [artistas] exitosamente creando nuevas formas, tan reales como las formas que el arte más antiguo había pensado, en sus mejores ejemplos, estar imitando creíblemente. El arte, después de todo, ha sido considerado desde hace mucho tiempo como algo creativo (Vasari dice que Dios fue el primer artista), y los post-impresionistas tendrían que ser explicados como genuinamente creativos, apuntando, en palabras de Roger Fry,

[5] N. del T.: El término *eduardiano* hace referencia al periodo que cubre el reinado del rey Eduardo VII de Inglaterra, entre 1901 y 1910, y a la moral y los gustos estéticos que definieron esta primera década del siglo XX.

«no a la ilusión, sino a la realidad». Esta teoría (TR)[6] suministró un modo completamente nuevo de mirar a la pintura, vieja y nueva. En efecto, uno casi podría interpretar el tosco dibujo de Van Gogh y Cézanne, la dislocación de la forma del contorno en Rouault y Dufy, el uso arbitrario de planos de color en Gauguin y los fauvistas, como otras tantas maneras de llamar la atención sobre el hecho de que estas eran *no-imitaciones*, específicamente concebidas para no engañar. Lógicamente, esto sería más o menos como imprimir «Sin validez legal (*Not Legal Tender*)» a todo lo largo de un billete de un dólar brillantemente falsificado, el objeto resultante (falsificación *con* inscripción) vuelto algo incapaz de engañar a nadie. No es un billete ilusorio de un dólar, pero, al mismo tiempo, sólo porque no sea ilusorio no se convierte tampoco automáticamente en un billete real de un dólar. Más bien ocupa un área recién abierta entre los objetos reales y los facsímiles reales de objetos reales: es un no-facsímil, si se requiere una palabra, y una nueva contribución al mundo. Así, *Comedores de patatas*, de Van Gogh, como consecuencia de ciertas distorsiones inconfundibles, resulta ser un no-facsímil de los comedores de patatas de la vida real; y en tanto éstos no son facsímiles de los comedores de patatas, la pintura de Van Gogh, como una no-imitación, tenía tanto derecho a ser llamado un objeto real como lo tenían sus sujetos putativos. Por medio de esta teoría (TR), las obras de arte volvieron a entrar en el meollo de las cosas de las que la teoría socrática (TAI) había tratado de desalojarlas: si no *más* reales que aquello creado por los carpinteros, al menos no eran *menos* reales. Los Post-Impresionistas ganaron una batalla en ontología.

Es de acuerdo a los términos de la TR que nosotros debemos entender las obras de arte a nuestro alrededor hoy en día. Así, Roy Lichtenstein pinta paneles de tiras cómicas, aunque de tres o cuatro metros de altura.[7] Estas son reproducciones razonablemente fieles de las hogareñas viñetas de los tabloides diarios en una escala gigantesca, pero es precisamente la escala lo que cuenta. Un grabador hábil podría incidir *La Virgen y el Canciller Rolin* en una cabeza de alfiler, y sería reconocible como tal para alguien agudo de vista, pero un grabado de un Barnett Newman en una escala similar sería sólo un manchón, desapareciendo en la reducción. Una *fotografía* de un Lichtenstein es indiscernible de una fotografía de su contraparte en un panel de *Steve Canyon*; pero la fotografía falla en capturar la escala, y por lo tanto es una reproducción tan imprecisa como un grabado en blanco y negro de Botticelli, siendo la escala

[6] N. del T.: En el texto original, «Reality Theory (RT)».

[7] N. del T.: En el texto original, «ten or twelve feet high».

tan esencial aquí como el color lo es ahí. Los Lichtensteins, entonces, no son imitaciones sino *nuevas entidades*, como lo serían unos buccinos gigantes. Jasper Johns, por el contrario, pinta objetos con respecto a los cuales las cuestiones de escala resultan irrelevantes. Aún así, sus objetos no pueden ser imitaciones, pues ellos tienen la notable propiedad de que cada copia pretendida de un miembro de esta clase de objetos es automáticamente un miembro de la clase misma de estos objetos, de modo que estos son lógicamente inimitables. Así pues, una copia de un numeral sólo *es* ese numeral: una pintura de un 3 es un 3 hecho de pintura. Johns, además, pinta dianas, banderas y mapas. Finalmente, en lo que espero que no sean sólo sosas notas de pie de página a Platón, dos de nuestros pioneros, Robert Rauschenberg y Claes Oldenburg, han hecho camas genuinas.

La cama de Rauschenberg cuelga en una pared, y está pintarrajeada con alguna fortuita pintura para interiores.[8] La cama de Oldenburg es un romboide, más estrecho en un extremo que en el otro, de la que uno podría llamar, desde una perspectiva construida a propósito: ideal para dormitorios pequeños.[9] Como camas, éstas se venden a precios singularmente inflados, pero uno *podría* dormir en cualquiera de ellas: Rauschenberg ha expresado el temor de que alguien simplemente se suba a su cama y se quede dormido. Imagínese, ahora, a un cierto Testadura —un hablante directo y connotado filisteo[10]—, que no está consciente de que estas son arte, y que las toma como realidad simple y pura. Él atribuye los brochazos de pintura en la cama de Rauschenberg a la descuidada chapucería del dueño, y la inclinación en la cama de Oldenburg a la ineptitud del constructor o a la fantasía, quizás, de quien lo haya solicitado «por encargo». Estos serían errores, pero errores de un tipo más bien peculiar, y no terriblemente diferente de aquel que fue hecho por las aturdidas aves que picoteaban las falsas uvas de Zeuxis. Ellas confundieron el arte por la realidad, y otro tanto ha hecho Testadura. Pero se trataba de que *fuera* realidad, de acuerdo a la TR. ¿Puede uno haber confundido la realidad con la realidad?

[8] N. del T.: La «Cama (*Bed*)» de Robert Rauschenberg, es una obra de 1955, la primera de sus *combine paintings*. *Bed* es la cama que Rauschenberg tenía en su taller, colocada de manera vertical, pero con la manta y la almohada intervenidas «pictóricamente». Actualmente se encuentra en el cuarto piso del Museo de Arte Moderno (MoMA), de Nueva York.

[9] N. del. T.: La «Cama (*Bed*)» de Claes Oldenburg, es parte de su *Bedroom Ensemble*, de 1963. Esta obra es un conjunto de objetos diversos, hechos con diferentes materiales, donde ninguno es un mueble real. Actualmente se encuentra en la Galería Nacional de Canadá.

[10] N. del. T.: Así en el texto en inglés, «Testadura». Con este nombre, y con el término «filisteo» (el *Diccionario* de la Real Academia Española define a un filisteo como alguien de «espíritu vulgar, de escasos conocimientos y poca sensibilidad artística o literaria»), Danto no solamente caracteriza a un espectador ignorante del arte, sino que pretende asociar estas características con cualquiera que no siga los dictados de las teorías artísticas dominantes.

¿Cómo deberíamos describir el error de Testadura?¿Qué, después de todo, evita que la creación de Oldenburg sea sólo una cama deforme? Esto es equivalente a preguntar qué la hace arte, y con esta cuestión entramos en un ámbito de reflexión conceptual donde los hablantes nativos son pobres guías: *ellos mismos* están perdidos.

II

El confundir una obra de arte con un objeto real no es nada extraordinario cuando la obra de arte es el objeto real con el que uno la confunde. El problema es cómo evitar tales errores, o cómo eliminarlos una vez que se han hecho. La obra de arte es una cama, y no una ilusión de una cama; así que no hay nada como el encuentro traumático contra una superficie plana para hacerles saber a las aves de Zeuxis que habían sido engañadas. Excepto por el guardia advirtiendo a Testadura que no debe dormir en las obras de arte, él quizás nunca podría haber descubierto que se trataba de una obra de arte y no una cama; y puesto que, después de todo, uno no puede descubrir que una cama no es una cama, ¿cómo podría Testadura darse cuenta de que ha cometido un error? Un cierto tipo de explicación es requerido, pues el error que hay aquí es uno muy curioso filosóficamente, parecido a, si asumiésemos como correctos ciertos puntos de vista bien conocidos de P. F. Strawson, confundir una persona con un cuerpo material cuando la verdad es que una persona *es* un cuerpo material, en el sentido de que una nueva clase de predicados, sensiblemente aplicables a los cuerpos materiales, son sensiblemente, y sin apelar a criterios diferentes, aplicables a personas. Así que uno no puede *descubrir* que una persona no es un cuerpo material.

Comenzaremos explicando, quizás, que los manchones de pintura no deben ser desechados por medio de la explicación, que ellos *son* parte del objeto, de manera que el objeto no es una mera cama con —tal como sucede— manchones de pintura derramada sobre ella, sino un objeto complejo fabricado a partir de una cama y algunos manchones de pintura: una cama-pintura. Similarmente, una persona no es un cuerpo material con —tal como sucede— algunos pensamientos sobreimpuestos, sino una entidad compleja hecha de un cuerpo y algunos estados conscientes: un cuerpo consciente. Las personas, como las obras de arte, deben ser tomadas como irreducibles a *partes* de ellas mismas, y son en ese sentido primitivas. O, más precisamente, los manchones de pintura no son parte del objeto real —la cama—, el cual resulta ser parte de la obra de arte, sino que son, *igual* que la cama, parte de la obra de arte como tal.

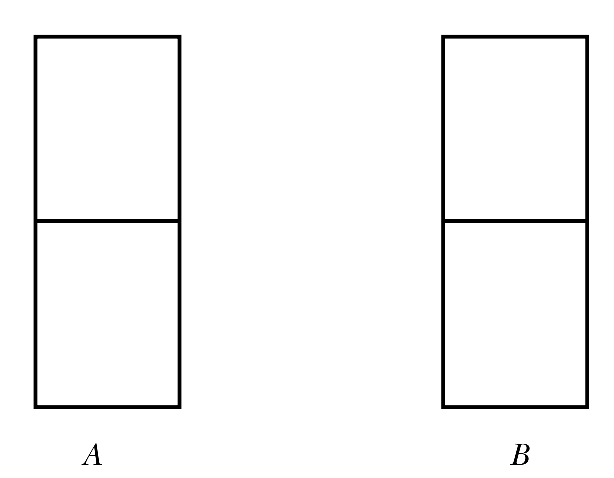
Y esto puede ser generalizado en una caracterización cruda de las obras de arte que resulta que contienen objetos reales como una parte de sí mismas: no cada parte de una obra de arte *A* es parte de un objeto real *R* cuando *R* es parte de *A* y puede, sobre todo, ser separado de *A* y ser visto *meramente* como *R*. El error hasta ahora habría sido el confundir *A* por *parte* de sí misma, precisamente *R*, incluso cuando no sería incorrecto decir que *A* es *R*, que la obra de arte es una cama. Es el «es» el que requiere clarificación aquí.

Hay un *es* que figura prominentemente en las afirmaciones concernientes a las obras de arte que no es el *es* ni de identidad ni de predicación; ni tampoco es el *es* de existencia, de identificación, ni un *es* especial concebido para servir a un fin filosófico. Aún así, es de uso común, y es aprendido rápidamente por los niños. Es el sentido de *es* de acuerdo al cual un niño, al que le son mostrados un círculo y un triangulo y se le pregunta cuál es él y cuál es su hermana, apuntará al triangulo diciendo «Éste soy yo»; o, en respuesta a mi pregunta, la persona junto a mí apunta al hombre vestido de púrpura y dice «Ése es Lear»; o en la galería yo apunto, para el beneficio de mi acompañante, a una mancha en la pintura frente a nosotros y digo «Esa mancha blanca es Ícaro». Nosotros no queremos decir, en estos casos, que cualquier cosa a la que se apunta se mantiene como, o representa, aquello que se dice que es, pues la *palabra* «Ícaro» se mantiene o representa a Ícaro: sin embargo yo no, en el mismo sentido de *es*, apuntaría a la palabra para decir «Ése es Ícaro». La frase «Esa *a* es *b*» es perfectamente compatible con «Esa *a* no es *b*» cuando la primera emplea este sentido de *es* y la segunda emplea algún otro, aunque *a* y *b* sean usados sin ambigüedad todo el tiempo. Con frecuencia, ciertamente, la verdad de la primera *requiere* la verdad de la segunda. La primera, de hecho, es incompatible con «Esa *a* no es *b*» sólo cuando el *es* usado sin ninguna ambigüedad. Por falta de otra palabra yo deberé designar a éste el *es de identificación artística*; en cada caso en el cual es usado, la *a* representa una propiedad física específica de, o una parte física de, un objeto; y, finalmente, es una condición necesaria para que algo sea una obra de arte que una parte o propiedad de ello sea designable por el sujeto de una frase que emplea este *es* especial. Es un *es*, incidentalmente, que tiene casi-parientes en algunos pronunciamientos marginales y míticos. (Así, uno *es* Quetzalcóatl; estos *son* las Columnas de Hércules).

Permítaseme ilustrar. Se les pide a dos pintores que decoren los muros este y oeste de una biblioteca de ciencias con frescos que serán titulados, respectivamente, *Primera Ley de Newton*[11] y *Tercera Ley de Newton.*[12] Estas pinturas,

[11] N. del T.: La *Primera Ley del Movimiento,* constante en los *Philosophiae naturalis principia mathematica* de

cuando finalmente son mostradas, se ven, aparte de la escala, como sigue:



Como objetos, yo debo suponer que los trabajos son indiscernibles: una línea horizontal, negra, sobre un campo blanco, igualmente largo en cada dimensión y elemento. ***B*** explica su trabajo como sigue: una masa, presionando hacia abajo, se encuentra con una masa presionando hacia arriba: la masa inferior reacciona igualmente y opuestamente a la superior. ***A*** explica su trabajo como sigue: la línea a través del espacio es la trayectoria de una partícula aislada. La trayectoria va de extremo a extremo, para dar la sensación de que *está yendo más allá*. Si terminara o iniciara dentro del espacio, la línea sería curva: y es paralela a los extremos de arriba y de abajo, porque si estuviera más cercana a uno que al otro, tendría que haber alguna fuerza dando cuenta de ello, y esto es inconsistente con ser la trayectoria de una partícula *aislada*.

Mucho se sigue de estas identificaciones artísticas. El considerar a la línea de en medio como un borde (una masa encontrándose con una masa) impone la necesidad de identificar las mitades superior e inferior de la pintura como rectángulos, y como dos partes distintas (no necesariamente como dos masas, pues la línea podría ser el borde de *una* masa proyectándose hacia arriba —o hacia abajo— en el espacio vacío). Si se trata de un borde, no podemos

Newton, conocida también como *Ley de la Inercia*, dice: «Todos los cuerpos perseveran en su estado de reposo o de movimiento uniforme en línea recta, salvo que se vean forzados a cambiar ese estado por fuerzas impresas (*Corpus omne perseverare in statu suo quiescendi vel movendi uniformiter in directum, nisi quatenus illud a viribus impressis cogitur statum suum mutare*)».

[12] N. del T.: La *Tercera Ley del Movimiento*, explicada en los *Philosophiae naturalis principia mathematica* de Newton, conocida también como *Principio de Acción-Reacción*, dice: «Para toda acción hay siempre una reacción opuesta e igual. Las acciones reciprocas de dos cuerpos entre si son siempre iguales y dirigidas hacia partes contrarias (*Actioni contrariam semper & æqualem esse reactionem: sive corporum duorum actiones in se mutuo semper esse æquales & in partes contrarias dirigi*)».

entonces tomar el área entera de la pintura como un solo espacio: está compuesto más bien de dos formas, o una forma y una no-forma. Nosotros podríamos tomar el área entera como un solo espacio sólo si tomamos la horizontal de el medio como una *línea* que no es un borde. Pero esto casi requiere una identificación tridimensional de la imagen entera: el área puede ser una superficie plana en la cual la línea está *arriba* (*vuelo de jet*), o *abajo* (*trayectoria de submarino*), o *encima* (*línea*), o *en ella* (*fisura*), o *a través de ella* (*Primera Ley de Newton*)[13] — aunque en este último caso el área no es una superficie plana sino una sección cruzada transparente de espacio absoluto. Nosotros podríamos aclarar todas estas condiciones preposicionales imaginando secciones cruzadas perpendiculares al plano de la imagen. Entonces, dependiendo de la clausula preposicional aplicable, el área está (artísticamente) interrumpida o no por el elemento horizontal. Si tomamos la línea como *a través* del espacio, los bordes de la imagen no son realmente los bordes del espacio: el espacio va más allá de la imagen si la línea misma lo hace; y nosotros nos encontramos en el mismo espacio en el que se encuentra la línea. En cuanto a ***B***, los bordes de la imagen pueden ser *parte* de la pintura en caso de que las masas alcancen justamente los extremos, de modo tal que los bordes de la pintura son *sus* bordes. En ese caso, los vértices de la pintura serían los vértices de las masas, excepto que las masas tienen cuatro vértices más que los que tiene la pintura misma: aquí cuatro vértices que no eran parte del objeto real serían parte de la obra de arte. De nuevo, las caras de las masas podrían ser la cara de la pintura, y al mirar la pintura, estamos mirando estas caras: pero el *espacio* no tiene cara, y en la lectura de ***A*** la obra tendría que ser leída como algo sin rostro, y la cara del objeto físico no podría ser parte de la obra de arte. Nótese aquí cómo una identificación artística engendra otra identificación artística, y cómo, consistentemente con una identificación dada, nosotros somos *requeridos* para dar otras, y *evitar* otras más: de hecho, una identificación dada determina cuántos elementos va a contener la obra. Estas diferentes identificaciones son incompatibles una con otras, o generalmente lo son, y podría decirse que cada una crea una diferente obra de arte, incluso a pesar de que cada obra de arte contiene el objeto real idéntico como parte de sí misma —o al menos partes del objeto real idéntico como partes de sí misma. Existen, por supuesto, identificaciones sin sentido: nadie podría, yo supongo, leer sensatamente la horizontal intermedia como *Trabajos de Amor perdidos* o *La ascensión de San Erasmo*. Finalmente, nótese cómo la aceptación de una

[13] N. del T.: En el texto original, «*above* (*Jet-flight*), or *below* (*Submarine-path*), or *on (Line),* or *in (Fissure),* or *through (Newton's First Law)—*».

identificación en vez de otra es en efecto intercambiar un *mundo* por otro. Nosotros podríamos, de hecho, entrar a un tranquilo mundo poético al identificar el área superior con un cielo claro y despejado, reflejado en la inmóvil superficie del agua bajo el cielo, blancura separada de blancura sólo por la irreal frontera del horizonte.

Y ahora Testadura, habiendo flotado en el aire distraído a lo largo de toda esta discusión, protesta afirmando que *todo lo que él ve es pintura*: un rectángulo pintado de blanco con una línea negra pintada a lo largo. Y cuán correcta es realmente su afirmación: eso es todo lo que él ve, o lo que cualquiera puede ver, incluyéndonos a los estetas. Así que, si él nos pide que le mostremos qué más hay para ver aquí, para demostrarle apuntando a algo concreto que esto es una obra de arte (*Mar y cielo*), no podemos complacerlo, pues él no ha pasado nada por alto (y sería absurdo suponer que lo ha hecho, que hay algo pequeñito a lo que pudiésemos apuntar con el dedo, y que él, acercándose para observarlo, pudiese exclamar «¡Así que es esto! ¡Una obra de arte después de todo!»). Nosotros no podremos ayudarle hasta que él haya dominado el *es de identificación artística* y así lo pueda *constituir* como una obra de arte. Si él no puede lograr esto, él nunca podrá contemplar una obra de arte: él será como un niño que ve los palos sólo como palos.

¿Pero qué hay con las abstracciones puras, digamos, algo que se ve como ***A*** pero está titulado *Número 7*? El abstraccionista de la Calle Décima[14] directamente insiste en que no hay nada aquí excepto pintura blanca y negra, y no es necesario aplicar ninguna de nuestras identificaciones literarias. Entonces, ¿qué cosa le distingue a él de Testadura, cuyas declaraciones filisteas son indiscernibles de las suyas? ¿Y cómo es que ésta es una obra de arte para él y no para Testadura, cuando ellos están de acuerdo en que no hay nada más aparte de lo que ve el ojo? La respuesta, impopular como seguramente será para los puristas de toda clase, se apoya en el hecho de que este artista ha retornado a la materialidad de la pintura a través de una atmósfera compuesta de teorías artísticas y de la historia de la pintura reciente y remota, con cuyos

[14] N. del T.: La expresión «abstraccionista de la Calle Décima» o en inglés, *10th Street abstractionist*, hace referencia a los artistas que exponían sus obras en las galerías de arte de la neoyorkina Calle 10, en oposición a los artistas que exponían sus obras en las galerías de la Calle 57 o de la Avenida Madison; la diferencia entre unas y otras galerías es que las de la Calle 10 eran una especie de cooperativas operadas por los mismos artistas, quienes exponían lo que querían sin ningún otro criterio que su propia iniciativa, mientras que las galerías de Madison o de la Calle 57 eran manejadas por comerciantes profesionales que seleccionaban el tipo de arte que vendían basados en criterios comerciales más serios y exigentes. Como tantos otros ejemplos en los escritos de Danto, éste también deriva de una visión extremadamente localista del arte de moda en Nueva York en la época en que escribía el autor.

elementos él está tratando de refinar su propio trabajo; y como consecuencia de esto su trabajo pertenece a esta atmósfera y es parte de esta historia. Él ha logrado la abstracción a través del rechazo de las identificaciones artísticas, regresando al mundo real del cual estas identificaciones nos alejan (piensa él), más o menos al modo de Ch'ing Yuan, quien escribió:

> «Antes de que estudiara Zen por treinta años, yo veía las montañas como montañas y las aguas como aguas. Cuando llegué a un conocimiento más íntimo, alcancé el punto donde vi que las montañas no son montañas y las aguas no son aguas. Pero ahora que he llegado a la substancia misma puedo descansar. Pues ahora veo las montañas de nuevo como montañas, y las aguas otra vez como aguas».[15]

Su identificación de lo que él ha hecho es lógicamente dependiente de las teorías e historia que él rechaza. La diferencia entre su declaración y la de Testadura acerca de que «Esto es pintura negra y pintura blanca y nada más» se da en el hecho de que él está todavía usando el *es* de la identificación artística, de manera que su uso de «Esa pintura negra es pintura negra» no es una tautología. Testadura no se encuentra en ese nivel. Para ver algo como arte se requiere algo que el ojo no puede menospreciar —una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte.[16]

III

Mr. Andy Warhol, el artista pop, exhibe facsímiles de cartones de Brillo, apilados hasta lo alto, en hileras ordenadas, como en la bodega de un supermercado. Resulta que están hechos de madera, pintados para parecer cartón, ¿y por qué no? Para parafrasear al crítico del *Times*, si uno puede hacer el facsímil de un ser humano con bronce, ¿ por qué no el facsímil de un cartón de Brillo con madera contrachapada (*plywood*)? El costo de estas cajas resulta ser 2×10^3 de sus contrapartes caseros de la vida real —una diferencia difícilmente atribuible a su ventaja en durabilidad. De hecho, la gente de Brillo podría, con un ligero incremento en el costo, hacer sus cajas con madera contrachapada sin que ellas se convirtieran en obras de arte, y Warhol podría hacer las *suyas* con cartón sin que ellas dejaran de ser arte. Por lo tanto podemos olvidarnos de

[15] N. del T.: La cita es del maestro zen Qingyuan Weixin (Ch'ing-yuan Wei-hsin; Jp. Seigen Ishin), constante en *Ch'uan Teng Lu*, 22. (The Way of Zen, 126). *cf.* Milford, John & Lau, Joseph S. M. (eds.) (2000), *Classical Chinese Literature: An Anthology of Translations. Vol. I: From Antiquity to the Tang*. New York: Columbia University Press, p. 975

[16] N. del T.: En el texto original, «an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld».

cuestiones de valor intrínseco, y preguntarnos por qué la gente de Brillo no puede producir arte y por qué Warhol no puede producir *sino* obras de arte. Bien, las suyas están hechas a mano, para empezar. Lo cual es como una loca reversión de la estrategia de Picasso de pegar la etiqueta de una botella de Suze en un dibujo, declarando con ello que los artistas académicos, preocupados con la imitación exacta, siempre se quedan cortos respecto a la cosa real: ¿así que por qué no simplemente *usar* la cosa real? El artista pop laboriosamente reproduce a mano objetos hechos con máquina, v.g., pintando las etiquetas en las latas de café (uno puede oír el familiar elogio «Enteramente hecho a mano» quedándose dolorosamente corto en el vocabulario de la guía al ser confrontado por estos objetos). Pero la diferencia no puede consistir en habilidad manual: un hombre quien tallara chinas (*pebbles*) partiendo de piedras y cuidadosamente construyera una obra titulada *Pila de grava* podría invocar la teoría del valor del trabajo para dar cuenta del precio que él pide por su obra; pero la cuestión es, ¿qué la hace arte? Y en todo caso, ¿para qué necesita Warhol *hacer* estas cosas? ¿Por qué no simplemente garabatear su firma sobre una de ellas? ¿O aplastar una y luego exhibirla como *Caja de Brillo aplastada* (*Crushed Brillo Box*) («Una protesta contra la mecanización…»), o simplemente exhibir un cartón de Brillo como *Caja de Brillo no aplastada* (*Uncrushed Brillo Box*) («Una audaz afirmación de la autenticidad plástica del industrialismo…»)? ¿Es este hombre una especie de Midas, convirtiendo todo lo que toca en el oro del arte puro? ¿Y el mundo entero consiste acaso de obras de arte latentes a la espera, como el pan y el vino de la realidad, de ser transfiguradas, a través de algún obscuro misterio, en las indiscernibles carne y sangre del sacramento? No nos preocupemos de que la caja de Brillo pueda no ser buen, y mucho menos gran arte. Lo impresionante es que alcance a ser arte. Pero si lo es, ¿por qué no lo son las indiscernibles cajas de Brillo que se encuentran en la bodega de almacenaje? ¿O acaso la completa distinción entre arte y realidad se *ha* derrumbado?

Supongamos que un hombre colecciona objetos (ready-mades)[17], incluyendo un cartón de Brillo; nosotros elogiamos la exhibición por su variedad, su ingenio, lo que quieran. Después él exhibe nada más que cartones de Brillo, y

[17] N. del. T.: El *ready-made* es el «nombre dado por Marcel Duchamp, a partir de 1915, a esos objetos "totalmente hechos" que elige y firma desde 1913 —afirmando su abandono de la pintura (al menos en el sentido habitual)— y cuyo primer ejemplo es una rueda de bicicleta fijada en un taburete. La elección de los objetos debe obedecer a una doble principio: de indiferencia y de economía» (Gérard Durozoi, *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*. Madrid: Akal, 2007, p. 541). En decir, son todos aquellos objetos, de uso cotidiano o no, que los artistas contemporáneos han usado con una finalidad artística, transformados en obras de arte pero sin modificar su aspecto externo.

entonces lo criticamos por ser soso, repetitivo, auto-plagiario, —o (más profundamente), declaramos que él está obsesionado por la regularidad y la repetición, como en *Marienbad.*[18] O él los apila muy alto, dejando un camino estrecho; nosotros andamos por nuestro camino a través de las tersas pilas opacas y pensamos que ésta es una experiencia perturbadora, y la consideramos entonces como la culminación de los productos de consumo, confinándonos a nosotros como prisioneros: o decimos que él es un moderno constructor de pirámides. Cierto, nosotros no decimos estas cosas acerca del mozo del almacén. Pero una bodega de almacenaje tampoco es una galería de arte, y nosotros no podemos limpiamente separar los cartones de Brillo de la galería en la que se encuentran, no más de lo que podríamos separar la cama de Rauschenberg de la pintura sobre ella. Fuera de la galería, sólo son envases de cartón. Pero, claro, fregada y limpiada de pintura, la cama de Rauschenberg es una cama, justo lo que era antes de ser transformada en arte. Pero entonces, si pensamos detenidamente este asunto, descubriremos que el artista ha fallado, realmente y por necesidad, en producir un mero objeto real. Él ha producido una obra de arte, no siendo su uso de verdaderos cartones de Brillo nada sino una expansión de los recursos disponibles a los artistas, una contribución a los *materiales de artista*, como lo fue la pintura al óleo.

Lo que hace al final la diferencia entre una caja de Brillo (*Brillo box*) y una obra de arte consistente de una Caja de Brillo (*Brillo Box*) es una cierta teoría del arte. Es la teoría la que la hace ascender hasta el mundo del arte, y la que evita que colapse en el objeto real que ella es (en un sentido de *es* diferente a aquél de la identificación artística). Por supuesto, sin la teoría, es improbable que uno pueda verla como arte, y para poder verla como una parte del mundo del arte, uno debe haber dominado una buena porción de teoría artística, al igual que una considerable cantidad de historia de la pintura reciente de Nueva York. No podría haber sido arte hace cincuenta años. Pero, claro, tampoco habría habido, todo lo demás siendo lo mismo, seguros de vuelo en la Edad Media, o borradores etruscos para máquinas de escribir.[19] El mundo tiene que estar listo para ciertas cosas, el mundo del arte no menos que el mundo real. Es el papel de las teorías artísticas, en estos días al igual que siempre, hacer el mundo del arte, y el arte, posibles. Nunca, yo supondría, se les habría ocurrido a los pintores de Lascaux que ellos estaban produciendo *arte* en esas paredes.

[18] N. del. T.: Referencia a la película francesa de Alain Resnais *L'Année dernière à Marienbad*, de 1961. protagonizada por Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi y Sacha Pitoeff. El guión tiene fuertes influencias de la novela *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares.

[19] N. del T.: En el texto original, «light insurance in the Middle Ages, or Etruscan typewriter erasers».

No, a menos que ellos fuesen estetas neolíticos.

IV

El mundo del arte se mantiene frente al mundo real en una forma parecida a la relación en la cual la Ciudad de Dios se mantiene frente a la Ciudad Terrenal. Ciertos objetos, al igual que ciertos individuos, disfrutan de una doble ciudadanía, pero aún así permanece, a pesar de la TR, un contraste fundamental entre las obras de arte y los objetos reales. Quizás esto fue ya apenas intuido por los primeros responsables de la TAI quienes, entendiendo incipientemente la no-realidad del arte, estuvieron limitados quizás únicamente en suponer que la única manera que los objetos tienen para ser otra cosa que reales, es ser un simulacro, por lo que las obras de arte necesariamente tenían que ser imitaciones de objetos reales. Esto era demasiado estrecho. Así lo vio Yeats cuando escribió «Una vez fuera de la naturaleza yo jamás tomaré/ Mi forma corpórea de ninguna cosa natural».[20] No es sino una cuestión de elección: y la caja de Brillo del mundo del arte quizás sea sólo la caja de Brillo del mundo real, separadas y unidas por el *es* de la identificación artística. Pero me gustaría decir algunas palabras finales acerca de las teorías que hacen posibles a las obras de arte, y su relación de unas con otras. Al hacerlo, invocaré algunas de las cuestiones filosóficas más duras que conozco.

Pensaré ahora en pares de predicados relacionados unos con otros como «opuestos», concediendo de entrada la vaguedad de este término *demodé*. Los predicados contradictorios no son opuestos, puesto que uno de cada uno de ellos debe aplicarse a cada objeto en el universo, y ninguno de entre un par de opuestos necesita aplicarse a algunos objetos en el universo. Un objeto primero tiene que ser de un cierto tipo antes de que cualquiera dentro de un par de opuestos se le pueda aplicar, y luego a lo sumo, o a lo menos, uno de los opuestos se le aplicará. Así que los opuestos no son contrarios, pues los contrarios pueden ser ambos falsos respecto a algunos objetos en el universo, pero los opuestos no pueden ser ambos falsos; puesto que de algunos objetos, ninguno entre un par de opuestos *sensatamente* es aplicable, a menos que el objeto sea del tipo correcto. Entonces, si el objeto es del tipo requerido, los opuestos se comportan como contradictorios. Si F y no-F son opuestos, un objeto $\boldsymbol{o}$ debe ser de una cierta clase C antes de que cualquiera de estos sensiblemente sea aplicable; pero si $\boldsymbol{o}$ es un miembro de C, entonces $\boldsymbol{o}$ o es F o

[20] N. del. T.: Del poema de William Butler Yeats «Sailing to Byzantium» publicado en 1928 en la colección *The Tower*. El verso en inglés dice: «Once out of nature I shall never take/My bodily form from any natural thing».

es no-*F*, con la exclusión del otro. La clase de pares de opuestos que sensiblemente es aplicable al (***ô***) *Co* yo los designaré como la clase de *predicados relevantes C*. Y una condición necesaria para que un objeto sea de una clase *C* es que al menos un par de *opuestos relevantes C* sean sensiblemente aplicables al mismo. Pero, de hecho, si un objeto es de clase *C*, al menos y a lo más uno de cada par de opuestos relevantes *C* le es aplicable.

Ahora estoy interesado en los predicados relevantes *C* para la clase *C* de obras de arte. Dejemos que *F* y no-*F* sean un par opuesto de tales predicados. Ahora, podría suceder que, a través de todo un periodo de tiempo, cada obra de arte es no-*F*. Pero, puesto que nada hasta ahora es a la vez una obra de arte y *F*, podría nunca habérsele ocurrido a nadie que no-*F* es un predicado artísticamente relevante. La no-*F*-dad de las obras de arte pasa desapercibida. En cambio, todas las obras hasta un cierto periodo podrían ser *G*, nunca ocurriéndosele a nadie hasta esa época que algo podría ser tanto una obra de arte como no-*G*; incluso, se podría haber pensado que *G* era una *característica definitoria* de las obras de arte, cuando de hecho algo tiene que ser primero una obra de arte antes de que *G* sea sensatamente predicable de ello —en cuyo caso no-*G* podría también ser predicable de las obras de arte, y *G* mismo entonces no podría haber sido una característica definitoria de esta clase.

Pongamos que *G* es «es representacional» y que *F* es «es expresionista». En un tiempo dado, estos y sus opuestos son quizás los únicos predicados relevantes para el arte en uso crítico. Ahora, aceptando que « + » equivale a un predicado *P* dado, y « − » es su opuesto no-*P*, nosotros podríamos construir una matriz de estilo más o menos como sigue:

F	*G*
+	+
+	−
−	+
−	−

Las filas determinan estilos disponibles, dado el vocabulario crítico vigente: expresionista representacional (v.g., el Fauvismo); representacional no expresionista (Ingres); no representacional expresionista (el expresionismo abstracto); no representacional no expresionista (la abstracción dura). Simplemente, mientras nosotros sigamos agregando predicados relevantes para

el arte, incrementaremos el número de estilos disponibles en una proporción de 2^n. Desde luego, no es fácil ver con anticipación cuáles predicados van a ser agregados o reemplazados por sus opuestos, pero supóngase que un artista determina que *H* deberá ser de aquí en adelante artísticamente relevante para sus pinturas. Entonces, de hecho, tanto *H* como no-*H* se vuelven artísticamente relevantes para *toda* pintura, y si la suya es la primera y única pintura que es *H*, toda otra pintura existente se convierte en no-*H*, y la comunidad entera de pinturas es enriquecida, junto con una duplicación de las oportunidades disponibles de estilo. Es este enriquecimiento retroactivo de las entidades del mundo del arte lo que hace posible discutir a Rafael y De Kooning conjuntamente, o a Lichstenstein y Miguel Ángel. Mientras más grande sea la variedad de predicados artísticamente relevantes, más complejos se vuelven los miembros individuales del mundo del arte; y mientras más conoce uno a toda la población del mundo del arte, más rica será la experiencia con cualquiera de sus miembros.

A este respecto, nótese que, si hay predicados artísticamente relevantes *m*, siempre habrá una fila en el fondo con *m* negativos (*m*–). Esta fila es apropiada para ser ocupada por los puristas. Habiendo restregado sus lienzos para limpiarlos de aquello que ellos consideran como inesencial, se acreditan a sí mismos con el logro de haber destilado la esencia del arte. Pero esto es tan sólo su falacia: exactamente tantos predicados artísticamente relevantes se mantienen auténticos respecto a sus cuadrados monocromáticos como los que se mantienen auténticos respecto de cualquier miembro del Mundo del Arte (*Artworld*), y ellos pueden *existir* como obras de arte sólo en tanto que existan pinturas «impuras». Estrictamente hablando, un cuadrado negro de Reinhardt es artísticamente tan rico como *Amor Sacro y Profano* de Tiziano. Esto explica cómo menos es más.

La moda, resulta ser, favorece ciertas filas en la matriz de los estilos: museos, *connoisseurs*, y otros, realmente pesan en el Mundo del Arte (*Artworld*). Insistir, o pretender hacerlo, en que todos los artistas se conviertan en representacionales, quizás para ganar el acceso a una exhibición especialmente prestigiosa, recorta la matriz de estilos disponibles a la mitad: hay entonces $2^n/2$ maneras de satisfacer el requerimiento, y los museos pueden entonces exhibir todas estas «aproximaciones» al tópico que hayan establecido. Pero esta es una cuestión de interés casi puramente sociológico: una fila en la matriz es tan legítima como otra. Un avance artístico consiste, yo supongo, en agregar la posibilidad de una columna a la matriz. Entonces, los artistas, con mayor o

menor entusiasmo, ocupan las posiciones así recién abiertas: ésta es una característica sobresaliente del arte contemporáneo, y para aquellos no familiarizados con la matriz, es muy duro, y quizás imposible, reconocer ciertas posiciones como ocupadas por obras de arte. Ni serían estas cosas obras de arte sin las teorías y las historias del Mundo del Arte.

Las cajas de Brillo (*Brillo boxes*) entran al Mundo del Arte (*Artworld*) con la misma incongruencia refrescante que los personajes de la *Commedia dell´Arte* traen a *Ariadne auf Naxos.*[21] Cualquier cosa que sea el predicado artísticamente relevante en virtud del cual ellas ganan su entrada, el resto del Mundo del Arte llega a ser mucho más rico al tener el predicado opuesto disponible y aplicable a sus miembros. Y, para retornar a las opiniones de Hamlet con las cuales comenzamos esta discusión, las cajas de Brillo (*Brillo boxes*) quizás nos muestren a nosotros ante nosotros mismos tanto como podría hacerlo cualquier cosa: como un espejo sostenido ante la naturaleza, ellas quizás sirvan para capturar la conciencia de nuestros reyes.

[21] N. del. T.: La *Commedia dell'Arte* es un tipo de teatro popular que mezcla el teatro literario con las tradiciones carnavalescas, recursos mímicos y pequeñas habilidades acrobáticas. *Ariadne auf Naxos* es un ópera de Richard Strauss, con libreto de Hugo von Hofmannsthal , y basada en *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière así como en el mito griego de Ariadna y Baco.

DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica

INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

INFORMACIÓN DEL AUTOR | AUTHOR AFFILIATIONS
Arthur C. Danto es Johnsonian Professor Emeritus Philosophy en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Columbia. Doctor en Filosofía [PhD] por Columbia University. Dirección Postal: Department of Philosophy, Columbia University, 708 Philosophy Hall, 1150 Amsterdam Avenue New York, NY 10027. Email: acd1@columbia.edu.

INFORMACIÓN DEL TRADUCTOR | TRANSLATOR AFFILIATIONS
Jorge Roaro es Investigador-FPI en el Departamento de Filosofía, Lógica y Estética de la Universidad de Salamanca. Doctorando [PhD (c)] en Filosofía en la Universidad de Salamanca. Dirección Postal: Departamento de Filosofía, Lógica y Estética, Universidad de Salamanca Edificio F.E.S., Campus Miguel de Unamuno 37007 Salamanca, España. Email: email: jorge.roaro@gmail.com.

INFORMACIÓN DEL TRABAJO | WORK DETAILS
[Artículo. Original] Licencia: CC. Con permiso del autor. Publicado como:

Danto, Arthur. «El mundo del arte». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Volumen 2, Número 3 [Diciembre de 2013], pp. 53–71. ISSN: 2254–0601.

Separata: No. Reedición: Si. Traducción: Si, de Jorge Roaro. Licencia: Con permiso del autor. Publicado originalmente como:

Danto, Arthur. «The Artworld». *The Journal of Philosophy*, vol. 61, nº 19 (1964), pp. 571-584. ISSN: 0022-362X.

INFORMACIÓN DE LA REVISTA | JOURNAL DETAILS
Disputatio. Philosophical Research Bulletin, ISSN: 2254-0601, se publica anualmente, bajo una licencia Creative Commons [BY-NC-ND], y se distribuye internacionalmente a través del sistema de gestión documental GREDOS de la Universidad de Salamanca. Todos sus documentos están en acceso abierto de manera gratuita. Acepta trabajos en español, ingles y portugués. Salamanca – Madrid.
E-mail: (✉) boletin@disputatio.eu | Web site: (⚛) www.disputatio.eu

Disputatio. Philosophical Research Bulletin 3 (2013), pp. 73-85

El sentido epicúreo de la amistad en Goethe

The Epicurean sense of friendship in Goethe

MIGUEL SALMERÓN

Recibido: *06-Agosto-2013* | Aceptado: *10-Octubre-2013* | Publicado: *08-Noviembre-2013*

La amistad en Epicuro es procurada por la sabiduría. Además la amistad propicia la felicidad. La «sabiduría», un bien inmortal, conduce al hombre a buscar la «amistad», uno mortal. La sabiduría es un bien inmortal, y por tanto de dioses. Mas, si los dioses no intervienen en el curso del mundo, ¿qué sentido tienen para los epicúreos? La emulación. La divinidad es un modelo a imitar. Por la meditación se puede vivir como un dios entre humanos no sufriendo turbación ni despierto ni en sueños.
Con todo la amistad entraña peligros, aun eligiéndola por el placer, soportamos los mayores males por los amigos. Mas estos riesgos merecen la pena correrse, pues los perjuicios posibles, son menos indeseables que la ausencia de amistad.
Goethe coincide con los epicúreos en la importancia que confieren a la experiencia del momento. Goethe también sitúa la amistad junto a la sabiduría y la felicidad, pero sólo aceptaba la amistad si intensificaba la sensación de vida, si los momentos que generaba eran razonables y felices. Conforme a ello se tratan sus relaciones con Lenz, Schiller, Charlotte von Stein y Christiane Vulpius, ejemplificadas en personajes de ficción como Mignon y Mefistófeles.

Amistad · Sabiduría · Felicidad · Momento · Ficción.

Friendship according to Epicurus is procured by wisdom. Furthermore friendship makes happiness possible. Wisdom, an inmortal good, leads the man to seek for friendship, a mortal good. As an inmortal virtue, Wisdom is an attribute of the Gods. But if Gods have no role in world´s leading, what a sense have them for the Epicureans? The sense of Emulation. Divinity is a role model. Through meditation is possible to live like a God among humans, suffering no restlessness neither awake nor in dreams.
Yet friendship involves risks. Even choosing it for the pleasure, we endure the greatest evils on account of friends. But these risks are worthy, because the potential damages are less undesirable than no friendship.
Goethe agrees with the Epicureans in the importance they attach to the experience of the moment. Goethe situates friendship between wisdom and happiness, but he only approves friendship if it intensifies the feeling of life, if the moments procured by it are reasonable and happy. Accordingly this article shows Goethe´s relationships with Lenz, Schiller, Charlotte von Stein and Christiane Vulpius, exemplified in fiction-characters like Mignon or Mephistopheles.

Friendship · Wisdom · Happiness · Moment · Fiction.

M. Salmerón (✉)
Universidad Autónoma de Madrid, España
email: miguel.salmeron@uam.es

ARTÍCULO

El sentido epicúreo de la amistad en Goethe

MIGUEL SALMERÓN

ESTUDIAR EL SENTIDO EPICÚREO DE LA AMISTAD EN GOETHE tiene como condición previa un examen de la noción de amistad en Epicuro.

Hay tres aspectos destacables en la amistad epicúrea: su enmarcado en el conjunto del pensamiento del autor (en relación con las cuestiones ontológicas y éticas fundamentales), su definición (derivada ante todo de su asociación a otros dos bienes: la sabiduría y la felicidad) y los aspectos que podríamos llamar extrínsecos (las más habituales circunstancias de su inicio y de su duración y sus consecuencias).

En la *Máxima capital* 27 se nos dice: «De los bienes que la sabiduría procura para la felicidad de una vida entera, el mayor con mucho es la adquisición de la amistad» [GG, p.113]. Estas palabras nos ponen en camino hacia una definición. Se trata de un bien procurado por otro bien, la sabiduría. Por su parte la amistad propicia otro bien, la felicidad. Aunque inicialmente nos encontramos con el término *bien* aplicado a tres nociones distintas, lo cual podría abocarnos al error, dicho peligro puede conjurarse fácilmente, pues también hay elementos en la cita anterior con un inestimable valor aclaratorio. Para empezar se detecta una secuencia, a saber, la sabiduría procura la amistad y esta propicia la felicidad. También, sin necesidad de ir más allá de lo que hemos leído, encontramos indicios muy reveladores. No es en absoluto casual que en lugar de *amistad*, Epicuro emplee aquí la expresión *adquisición de la amistad*. Es decir, si la sabiduría procura la *adquisición de la amistad*, es porque en la amistad el rasgo descollante es el agente, la amistad es ante todo una acción. Igualmente significativa resulta la afirmación de que la amistad tiene por objeto la *felicidad de una vida entera*. La cláusula *una vida entera* nos viene a decir que la felicidad es ante todo un hábito. Así pues, si la felicidad es un bien, se trata de un bien predominantemente constitutivo o *catastemático* y no consistente en una agitación de nuestra sensibilidad.

La sabiduría induce a la adquisición de la amistad y ésta produce el hábito o disposición anímica de la felicidad. Pero ¿cómo lleva la sabiduría a la amistad?

La *Sentencia Vaticana* 78 afirma «El hombre bien nacido se consagra ante todo a la sabiduría y a la amistad, uno es un bien mortal y el otro es un bien inmortal» [GG, p.133].

Antes de enfrentarme a esta frase, diré que estoy de acuerdo con la exégesis de Robert Müller, según la cual el bien mortal aquí aludido es la felicidad y el bien inmortal la sabiduría [Müller 1974, p.123]. En efecto, una acción conscientemente llevada a cabo como la *adquisición de la amistad* es algo que atañe a los mortales, a los hombres. Una vez que nos adentramos en la frase, hay unas palabras que reclaman nuestra atención *hombre bien nacido*. Partiendo de esta base, podríamos preguntarnos el porqué del aparejamiento que se lleva a cabo en esta *Sentencia Vaticana* de *amistad* y *sabiduría*. El hombre bien nacido ha de consagrarse a la amistad y a la sabiduría. Mas ¿qué es un hombre bien nacido? Interesante cuestión, pues no parece que en Epicuro haya elementos para valorar la virtud como algo innato, sino como algo adquirido. «El conocimiento de la naturaleza- nos dice García Gual- lleva a la conclusión de que ésta no posee una finalidad propia y de que es indiferente, en su fortuito despliegue, al destino azaroso de los humanos» [García Gual 2002, p.205]. Sin embargo si el hombre es bien nacido en cuanto virtuoso, es porque cumple un deber. Pero además podríamos añadir que si cumple un deber es porque tiene la fortuna de poder cumplir un deber. Expliquémonos. Todo acontecer cósmico tiene un componente de necesidad y otro de azar. Un nacimiento es un acontecer cósmico y la cantidad de ser y de sagacidad de la que haya sido dotado un ser humano es una cuestión de fortuna. Sin duda Tyché ha intervenido en aquello en lo que se haya consumado la *parénklisis* o la caída espontánea de los átomos en la constitución de un ser humano. Y una constitución bien afortunada es la de un bien nacido. Hay que recordar que la *parénklisis* no sólo da lugar a los rasgos más propios de la individualidad humana sino que también habilita la libertad. Así pues la constitución afortunada, la de bien nacido, es la que propicia un uso de la libertad orientado a la virtud. O dicho de otro modo a consagrarse a la amistad y la sabiduría.

Sin embargo no perdamos de vista que hemos citado la *Sentencia Vaticana* 78 con la intención de esclarecer la asociación que la *Máxima capital* 27 establece entre amistad y sabiduría.

Recordemos que en la *Máxima* se asocian ambas a modo de secuencia, mientras que en la *Sentencia* se caracterizan como aquellas dos empresas a las que se ha de consagrar el hombre bien nacido. Recordemos que en la *Máxima* la sabiduría insta a la búsqueda de la amistad y ésta destila el hábito o

disposición anímica de la felicidad. Por su parte la *Sentencia* ubica la amistad y la sabiduría en un tiempo simultáneo y como dos caras de la misma moneda, la mortal y la inmortal. No creemos estar diciendo ninguna barbaridad si hacemos sinónimos los adjetivos *mortal* y *humano* por un lado e *inmortal* y *divino* por otro.

Si damos por bueno lo dicho hasta ahora, la *sabiduría*, un bien inmortal, conduce al hombre a buscar la *amistad*, un bien mortal. La sabiduría es un bien inmortal y por tanto de dioses. ¿Qué son los dioses para Epicuro? Tal y como queda de manifiesto en la *Carta a Meneceo*, los dioses no son, como piensa el vulgo, el *azar* ni tampoco un *principio cósmico*, como pensaban los jonios o Demócrito. Y he aquí uno de los aspectos más problemáticos de la doctrina epicúrea. Éste se podría sintetizar mediante la siguiente fórmula: si los dioses no intervienen en el curso del mundo, ¿qué sentido tienen los dioses en el *sistema* epicúreo? Rápidamente se puede contestar a esa cuestión diciendo que su sentido es la emulación por parte de los hombres. Los dioses nos ofrecen un modelo que imitar. Prácticamente al principio de la *Carta a Meneceo* se nos dice que la divinidad es un «ser viviente, incorruptible y feliz» [GG, p.89] y al final que del resultado de la meditación «nunca ni despierto ni en sueños, sufrirás turbación, sino que vivirás como un dios entre hombres» [GG, p.101]. La sabiduría es un bien inmortal consistente en la *ausencia de turbación*. Adelantemos, lo cual es muy importante para nuestros intereses argumentativos, que no es lo mismo la *ausencia de turbación*, la cual es una privación absoluta y *ab initio*, que imperturbabilidad o ataraxia, la cual es un resultado del cálculo que hace el ser humano para alcanzar la virtud. En *Acerca del sabio* Epicuro nos dice que una vez alcanzada la disposición de ánimo en la que consiste ser sabio, ésta ya no se abandonará y ya no se fingirá tenerla [GG, p.135]. Esto es sutil. No es que el sabio no pudiera descarriarse, pues en última instancia el control sobre sus estados de ánimo, depende de su disciplina ante el deseo. Sin embargo es tan placentero ser sabio, que impele a no dejar de serlo. El sabio es aquel que consigue que sus pasiones «no le estorben en su sabiduría» [GG, p.135].

Volvamos al núcleo de la argumentación que queremos estar extrayendo de los escritos de Epicuro: la sabiduría, una disposición de ánimo, lleva a la amistad, una acción, y ambas son las caras divina y humana de la felicidad.

De todos modos, en primera instancia, nos resulta difícilmente coherente esta tesis. Los dioses son felices y carecen de turbación, pero ¿tienen amigos? No parece que la amistad como acción sea algo que pudiera incrementar el estado perenne de ausencia de turbación de los dioses, sino más bien al contrario. Así

nos lo certifica la primera de las *Máximas capitales.* «El ser feliz e incorruptible (la divinidad) no tiene él preocupaciones ni se las causa a otro; de modo que ni de indignaciones ni de agradecimientos se ocupa. Pues todo eso se da tan sólo en el débil» [GG, p.103].

Todo indica que la amistad nos lleva a ese maremágnum afectivo que induce a la preocupación. Entonces, ¿por qué tener amigos? Entre otras cosas porque los hombres no son los dioses, los hombres aspiran a ser como los dioses, y para perseverar en la disposición de ánimo de la sabiduría se necesita del amigo y del grupo de amigos. Pistas de esto se nos da en la última exhortación de la *Carta a Meneceo* en la que se nos invita a meditar «contigo mismo y con alguien semejante a ti» [GG, p.101] las cuestiones tratadas a lo largo de la carta. He ahí la clave «con alguien semejante a ti». Llegar a ser sabio reclama una exigencia intelectual y personal tan grande que requiere de interacción humana y de complicidad, y éstas sólo son obtenibles en el marco de una relación amistosa. Los dioses no necesitan amigos porque viven *per se* en la ausencia de turbación, casi podríamos decir que su ser consiste en *ausencia de turbación,* el hombre que ha alcanzado la sabiduría, sin embargo precisa de la amistad, porque se ve impelido a perseverar en la imperturbabilidad, un bien que en él es adquirido y es precario, pero que al mismo tiempo es tan placentero que no se sienten fuerzas para resistirse a la motivación de seguir poseyéndolo. Y la motivación a seguir poseyéndolo induce a poner en práctica las acciones que lo propician. Al fin y al cabo, en esa imperturbabilidad consiste la sabiduría y estriba la felicidad del hombre.

Con todo queda un escollo más por salvar si queremos que se sustente la coherencia del enfoque epicúreo de la amistad. Dando por bueno que los hombres buscan la amistad para perseverar en la sabiduría, cabría preguntarse si el medio no arruina el fin. ¿No es aventurarse a tener amistad con alguien un riesgo que atenta contra la imperturbabilidad? ¿Acaso es imposible que la amistad derive en el desaire y la decepción? ¿Ser amigo de alguien no supone estar dispuesto a hacer sacrificios y a correr peligros que no fomentan precisamente un talante imperturbable? Epicuro es terminante al abordar estas cuestiones. Así la *Máxima capital* 12: «El mismo conocimiento que nos ha hecho tener confianza en que no existe nada eterno ni muy duradero, nos hace ver que la seguridad en los mismos términos limitados de la vida consigue su perfección sobre todo por la amistad» [GG, p.107].

La amistad produce principalmente seguridad e imperturbabilidad, podríamos decir que en los *términos limitados* de la vida nos proporciona un *como*

sí, un *analogado* de la ausencia de perturbación divina en forma de imperturbabilidad humana. Sin embargo Epicuro no ignora que la amistad entraña peligros. En los *Fragmentos y testimonios escogidos* se lee que «aun eligiendo la amistad por el placer, soportamos los mayores males por los amigos» [GG, p.153]. El mismo Epicuro repone a esto diciendo en la *Sentencia Vaticana* 28, que no es apto para la amistad ni el precipitado ni el indeciso «pues también por amor de la amistad es preciso arriesgar la amistad» [GG, p.123]. Por un lado e implícitamente se tacha al precipitado de incauto, por otro se tacha al indeciso de incapaz de acceder y de estar en el estado de riesgo que implica la amistad. Siendo la amistad, un estado de riesgo lleva consigo, merece la pena correrlo, pues los perjuicios posibles, aunque grandes son menos indeseables que la ausencia de amistad y por lo tanto la amistad, aun con riesgos es preferible a su ausencia.

Y ahora pasamos a la segunda parte de nuestra exposición, a saber, el intento de contestar a la cuestión de si el sentido de la amistad en Goethe se aviene con el modo epicúreo de entenderla. Podemos avanzar que esencialmente sí se produce esta avenencia. También podemos adelantar que la cercanía a los epicúreos tiene que ver con la importancia que tanto éstos como Goethe le conferían a la experiencia del momento. E igualmente anticiparemos que, en la valoración de la amistad, Goethe coincide con los epicúreos al situarla en una tríada junto a la sabiduría y la felicidad, pero intensifica las reservas ante los peligros de la amistad por el recelo que ésta le produce.

En primer lugar fijémonos en la relación de Goethe con la filosofía antigua. Se puede decir sin ningún miedo a equivocarse que Goethe siente simpatía por la filosofía helenística. Es cierto que si tenemos en cuenta su noción del *protofenómeno*, podemos encontrar cierto regusto platónico [HA 8, p.304]. No es menos cierto que se asemeja a Aristóteles en la finura de la observación de la naturaleza [HA 8, p.467]. Sin embargo prefiere a otras corrientes del pensamiento antiguo la más predominantemente preocupada por la felicidad individual, la de las escuelas post-aristotélicas alejandrinas.

Tampoco es un secreto que uno de los modos más seguros de caracterizar a Goethe es su atención, casi su consagración, casi su culto al momento. Al fin y al cabo es un momento en el que el propio Goethe descubre el *protofenómeno* en el Jardín Botánico de Palermo [HA 11, p.266]. o aquel en el que Wilhelm Meister reconoce su vocación [HA 8, pp.322-334] o aquel en el que Charlotte asume la fatalidad de la afinidad electiva que unía a Eduard y Ottilie [HA 6. p.460].

Sin embargo si hay una obra de Goethe en el que el momento cobra una

fuerza intensa es en el *Fausto*. Fausto busca el momento que le haga querer detener el tiempo e implorarlo. Cuando le haya dicho a un instante «Detente eres tan bello» [HA 3, p.348][1], cuando haya pronunciado esas palabras, habrá perdido su alma para siempre. Ya sabemos que detrás de esa derrota y de esa condena está la voluntad de victoria a través de haber vivido la experiencia suma.

Goethe, de un modo más o menos propio, había situado en Grecia el ideal de la presencia, de la *a-létheia*: «Lo único que tenía valor para ellos era lo que ocurría efectivamente» [HA 12, p.99]. Y así también cobraba un interés preeminente la *Dar-stellung* o presentación, frente a la *Vor-stellung* o re-presentación. Esa querencia moderna por la representación era descrita por Goethe a modo de reproche en frases como ésta: «de la misma manera que, para nosotros, solamente parece tener valor lo que se piensa o se siente» [HA 12, p.99].

Pierre Hadot entiende que las dos grandes escuelas post-aristotélicas también propugnan una consagración del momento. «Se puede decir que el propio Goethe por lo concerniente al presente era a medias estoico, a medias epicúreo. Sabía gozar del presente como un epicúreo y lo deseaba intensamente como un estoico» (Hadot 2010, p. 38).

El propio Hadot nos menciona unos versos del *Diván de Occidente y Oriente* especialmente expresivos de esta síntesis en torno al momento y de la anteriormente citada voluntad de afirmación de la vida. «*Freude des Daseins ist gross/ Grösser die Freud´ am Dasein* (*Grande es el gozo de existir/ Más grande aún el gozo que se experimenta en la existencia misma*) [HA 2, p.70].

La alegría de vivir, *Die Freude des Daseins*, mienta la alegría gozosa del momento sin embargo la alegría en la existencia *Die Freude am Dasein* tiene un componente durativo. Tanto una como otra se implican. Lucrecio el epicúreo más admirado por Goethe entendía que era un milagro la coincidencia entre los medios otorgados por la naturaleza y las necesidades sentidas por el hombre. En consecuencia, con un gozo epicúreo, Goethe proclama. «¿Por qué todo este lujo de soles, de planetas, de lunas, de estrellas, de vías lácteas de cometas de nebulosas, de mundos devenidos o en devenir, si finalmente un hombre feliz no se alegra inconscientemente de su propia existencia» [HA 12, p.98].

Sin embargo he ahí la clave, mientras el gozo inconsciente de la existencia es

[1]«Verweile doch,du bist so schön!» *Faust,* verso 11581.

epicúreo, el gozo consciente, el reconocimiento de la felicidad en la existencia es estoico. Y a nuestro juicio el vector estoico es dominante en Goethe. Es decir el vector de búsqueda del momento, como búsqueda de la excelencia, de búsqueda del instante que nos va a dar la pauta para comprender súbitamente el todo. En este sentido este pensamiento de Marco Aurelio:

> «He aquí lo que te basta: el juicio que diriges en este momento hacia la realidad, mientras sea objetivo, la acción que estás llevando a cabo en este momento, mientras se realice para el servicio de la comunidad humana, la disposición interior en la que te encuentres en este mismo momento, mientras sea una disposición de gozo ante la conjunción de los acontecimientos que produce la causalidad exterior» Meditaciones VII, 29-3 [cit. sg. Hadot 2010, p.34]

Apreciamos aquí un innegable componente de *alegría por la vida* (gozo), y otro de *alegría en la vida* (reconocimiento del gozo). Sin embargo, junto a esas dos afirmaciones, una más extendida a cualquier momento y otra más señalada y ceñida a un momento concreto de reconocimiento, hay un contrapunto. Hay un componente selectivo y filtrador. No sólo se elige, sino que también se descarta. Se escoge un momento de juicio, otro de acción, otro de ánimo, pero al mismo tiempo se nos dice que esas elecciones tienen caducidad, pues pende sobre ellas un *mientras* en las que perderán esa plenitud que las resalta sobre el todo.

Y es a partir de aquí como puede retomarse el tema de la amistad y encararlo en Goethe. Su enfoque de la amistad es más bien epicúreo que estoico. Él era muy consciente de la importancia que tenía la amistad como una acción aconsejada por la sabiduría y cimentadora de la felicidad. Aunque eso no era óbice, sino más bien estímulo, para comportarse de un modo selectivo y a la vez filtrador con sus amistades. En el 27 de octubre durante su viaje a Italia él señala que la única ventaja del hombre razonable consiste «en conducirse de suerte que su vida, en tanto de él dependa encierre la mayor dosis de momentos razonables, felices» [HA 11, p.419]. En consecuencia Goethe sólo aceptaba la amistad en cuanto intensificaba la sensación de vida, en cuanto los momentos que una relación le deparaba eran sentidos por él como razonables y felices.

Para el objeto de estudio que nos hemos impuesto, la trayectoria de Goethe puede entenderse como una elección de amistades y un abandono de ellas cuando intuye que éstas no encierran interés para él o tal vez lleven consigo perjuicios.

En este sentido, y para los efectos de nuestra argumentación, lo decisivo sería encontrar en los escritos que se conservan de Epicuro o en los que se le atribuye consejos relativos al tiempo idóneo para abandonar una amistad. Hemos de decir que Epicuro jamás abordó esa espinosa, acre e incluso un tanto sórdida cuestión. Lo único que trata Epicuro es de cuál es el origen de la amistad y de qué la mantiene viva. Así en la *Sentencia Vaticana* 23, nos dice que si bien toda amistad es deseable por sí misma, «tiene su origen en sus beneficios» [GG, p.123]. En el inicio de sus relaciones amistosas Goethe se guío sin duda por la expectativa de alcanzar beneficios: de renombre social, de seguridad, de comunicación espiritual, eróticos. Sin embargo por él habría un abrazo mucho más cordial del pensamiento incluido en la 39 «no es verdadero amigo ni el que busca en todo la utilidad ni el que jamás la une a la amistad» [GG, p.125]. Efectivamente, quien se guía sólo por la utilidad desvirtúa la amistad, y quien la desprovee de toda utilidad impide que la amistad florezca y fructifique en el humus del hábito. Si sólo hay utilidad, no hay amistad. Si no hay utilidad, la amistad no puede prosperar.

Y, afirmando Epicuro que si no hay utilidad la amistad no puede crecer, deduzcamos, no sé si con mucha propiedad, que Epicuro pudiera dar a entender con ello que si deja de haber utilidad, puede abandonarse la amistad. Obteniendo de un modo un tanto espurio y sospechoso ese corolario y dándolo por bueno, se podría decir que Goethe entendía la amistad en un sentido epicúreo.

Antes de ir a los casos particulares, vamos a hacer dos advertencias. La primera que al hablar de amistad en la experiencia de Goethe no vamos a distinguir entre relaciones con hombres o con mujeres. La segunda advertencia es que no vamos a distinguir entre relaciones que aparecen en su biografía y aquellas pertenecientes a la ficción, sino más bien vamos a relacionarlas. Y esto lo decimos porque uno de los modos más habituales de afrontar la obra de Goethe, modo que vamos a adoptar aquí, es la interpretación terapéutica de sus escritos. A saber Goethe escribió su obra literaria con la intención de curarse de sus males, exorcizar a sus demonios y darse fuerza para llevar a cabo esa limpieza, y si queremos llamarla así, esa catarsis, en su propia vida.

Vamos a centrarnos en dos antítesis que nos ofrecen una panorámica notablemente amplia de la experiencia de la amistad en Goethe.

La primera antítesis es la que ya hemos visto en Hadot, y se describe como oposición entre *felicidad por la vida* (*Freude des Lebens*), y *felicidad en la vida* (*Freude am Leben*).

La segunda es la apuntada en la *Sentencia Vaticana 28*, y también anteriormente mencionada: la contraposición entre la falta de cautela y la indecisión. La amistad no es ni para el precipitado (que es amigo de quien no debe) ni para el indeciso (que pierde los bienes que le puede deparar una relación sustanciosa) [GG, p.123].

Trataremos la primera de las antítesis hablando de amor y de relaciones de género.

Todas las épocas ofrecen resistencias a la felicidad. Quizás pudiéramos decir que cada época podría caracterizarse por el tipo de resistencias que ofrece a la felicidad. Epicuro sufrió profundamente el final de una era, la de la polis, en la que ser ciudadano de Atenas era un honor que le correspondía a él como varón de origen ateniense. Esta época se vio sucedida por la del Imperio, en la que alcanzar la ciudadanía era una cuestión de poder adquisitivo que le resultaba inalcanzable. Goethe vive una época en la que la burguesía a la que él pertenecía, sólo podía alcanzar fuera del comercio, nombradía y significación poniéndose al servicio de las cortes de la realeza y la aristocracia. Bajo esos parámetros se desarrolló la relación entre Johann Wolfgang von Goethe y Charlotte von Stein. Ella siete años mayor que él había entrado al servicio de la Duquesa Anna Amalia de Weimar y se había casado con el cuadrillero mayor del Archiduque Karl August, Josias von Stein, a quien dio siete hijos. Mientras que su marido era un hombre básicamente interesado sólo por los caballos, Charlotte estaba llena de inquietudes y llenaba su tiempo con el francés, la danza, los trabajos manuales y el piano. La llegada de Goethe a la Corte fue para ella agua de mayo. Al hilo de sus aficiones humanísticas e intelectuales entablaron una relación, llena de apego y amor, pero nunca consumada sexualmente por ser ella una mujer casada y además ser dos personas públicas y vigiladas en sus movimientos por la Corte. Se dice que una de las razones por las que Goethe viajó a Italia fue huyendo de las complicaciones que le producía el amor a Charlotte. Y de un modo muy expresivo Goethe comenzó escribiendo un diario para ella que tenía previsto completar a lo largo del viaje, proyecto y ejecución que abandonó en su estancia en Roma. El Viaje a Italia se considera especialmente crucial en la vida de Goethe desde un punto de vista erótico. Con él cobró una imagen mucho más ajustada de la mujer a través de sus experiencias sexuales, y Roma fue, en este sentido la estación decisiva. En 1788 a la vuelta a Weimar, Goethe se siente desligado de toda sujeción a la Stein e inicia una relación con una plebeya. Concretamente con la operaria de la fábrica de flores artificiales de Weimar, Christiane Vulpius. Goethe y ella fueron amantes durante dieciocho años y matrimonio durante diez. Ella gustaba del

vino y el chocolate y era muy buena en la cama. Ambos se toleraron sin problemas los *flirts* que cada uno tuvo por su lado. La relación le costó a Goethe el vacío de la *buena sociedad* de Weimar y muy especialmente la agresividad y el rencor enconados de la Stein [Seele 1997, pp.59-70].

La dualidad de la relación de género de Goethe con Charlotte y con Christiane, nos hace entrever la relación sutil que hay entre la *Freude am Dasein*, estoica representada por la primera, la amada, y la *Freude des Daseins* epicúrea encarnada por la segunda, la amante. El cálculo de aquello que intensificaba la vida, le hizo elegir la relación con Charlotte y hacerla perdurar mientras no fue más ventajoso prescindir de ella [Seele 1997, pp.77-85].

Y ahora trataremos la segunda de las oposiciones la oposición entre el exceso de confianza que lleva a precipitarse y el recelo producido por la indecisión.

El examen de las relaciones con Schiller nos hace ver que éstas son la muestra más significativa de esta pugna en Goethe. Entre ambos siempre existió esa admiración teñida de miedo a verse sobrepujado y también juzgado negativamente por el otro. Goethe recelaba de Schiller por la pujanza de éste, diez años más joven que él, cuyas aptitudes y resolución le recordaban a los años en los que él había escrito el *Werther*. Por otra parte Goethe temía el rigorismo moral de Schiller. En 1794 Goethe invitó a Schiller a su casa de Frauenplan durante dos semanas, y para evitar la censura de su colega mantuvo ocultos a su amante Christiane y al hijo de ambos August, lo cual, como bien podemos imaginarnos, fue de difícil puesta en práctica. Sin embargo, aparte de esta grotesca anécdota y como balance, se puede decir que la indecisión del recelo fue vencida y la relación entre los dos escritores dio lugar a una rica y fructífera colaboración. Schiller es un espejo en el que Goethe se atrevió a mirar pues la imagen del mismo que se le reflejaba al ver a su amigo le resultaba agradable. La amistad con Schiller se mantuvo hasta la muerte de éste. Sin embargo en la biografía de Goethe fue mucho más frecuente que el reflejo de sí mismo ofrecido por otro lo turbara y le causara pesar. Este es el caso de la relación con Jakob Michael Reinhold Lenz, un dramaturgo que se había sido acogido en Weimar gracias al éxito de su obra *El preceptor*. Igual que Goethe había sido acogido años antes por *Werther*. A Goethe le daba mala espina Lenz por la tendencia excesivamente subjetiva y patológica mostrada en sus obras. Por explicarlo digamos que *Der Hofmeister* o *El preceptor* trataba de un joven ocupado de la educación de una muchacha que se enamora de ella, y que por ver imposible de consumar, indebida e impropia esta relación, se castra para acabar de raíz con los males. Se sabe que Goethe había escrito *Werther* para

prescindir del amor imposible y convertirse en un consejero áulico de provecho. Sin embargo en Lenz veía como real, como una convicción y como un estilo de vida, lo que él había considerado un demonio del que tenía que liberarse. Dicho de otro modo Goethe vio en Lenz fijada una figura de la que él se había liberado o creído liberarse. Por ello a la primera oportunidad que tuvo Goethe hizo porque el Duque Carlos Augusto expulsara a Lenz de la Corte. De ello se hace eco Eissler en su magnífico estudio psicoanalítico sobre Goethe [Eissler 1963, p.23].

Acerca de esta eliminación de las relaciones inconvenientes no sólo es testimonio *Werther*. Quizás lo es más *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Wilhelm Meister abandona su casa burguesa para hacerse empresario, director y actor de una compañía de cómicos de la legua. La evolución del personaje consiste en el abandono de esta fútil ocupación para acabar convirtiéndose en médico gracias al seguimiento y la guía oculta que sobre él va ejerciendo una agrupación masónica, *La Sociedad de la Torre*. Símbolo del tránsito de la vida emocional a la vida pragmática (no hay que olvidar que Max Weber tenía el Wilhelm Meister por su libro de cabecera) es la relación de Wilhelm con Mignon. Mignon es una niña adorable, pero hermética y carente de sociabilidad que ofrece todo su apego y todo su calor exclusivamente a Wilhelm. De hecho es sólo a él a quien le baila su celebérrima *Danza de los huevos*. Wilhelm está fascinado por Mignon pero en el fondo ella es un lastre para él. Por eso Goethe, la acaba (figuradamente, claro está) *matando*. Efectivamente sólo muerta Mignon, accede Wilhelm a la verdad pragmática, a la racionalidad instrumental que acabará adquiriendo. Y lo mismo que lo adorable puede ser desventajoso, lo repugnante puede ser conveniente. Fausto acepta el pacto con Mefistófeles pues desea la experiencia del instante, desea un momento merecedor de desear que el tiempo se pare, de desearlo con tal fuerza que no se arredre ante la pérdida del alma y la condenación que ese deseo deparará[2]. A Fausto le repugna Mefistófeles pero sigue a su lado hasta la muerte, pues hasta entonces el *mientras* de la conveniencia no ha dejado de ser vigente. No sabemos con certeza si así era para Epicuro, pero para Goethe estaba claro que hay que tener amigos hasta en el Infierno, incluso que es en el Infierno donde es más preciso tener amigos.

[2] Por cierto algo muy dilecto para Nietzsche, pues un instante merecedor de que el tiempo se detenga es equivalente a un instante que merezca la pena que se repita, si es que todo fuera a repetirse. Como bien se sabe, la clave del *Eterno Retorno* nietzscheano.

Referencias

***Textos de Epicuro procedentes de*:**

1) García Gual, Carlos (1974), *Ética de Epicuro. La génesis de una moral utilitarista* [GG]. Barcelona: Barral.

Textos de Goethe procedentes de:

1) Goethe, Johann Wolfgang von (1988), *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden* [HA]. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Literatura Secundaria

1) Eissler, Kurt Robert (1963), *Goethe. A psychoanalytic Study*. Detroit: Wayne State University Press.
2) García Gual, Carlos (1981), *Epicuro*. Madrid: Alianza.
3) Hadot, Pierre, (2010), *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*. Madrid: Siruela.
4) Müller, Robert (1974), *Die Epikureische Gesellschaftstheorie*, Weimar/ Berlín: Akademie-Verlag.
5) Seele, Astrid (1997), *Frauen um Goethe*. Hamburgo: Rowohlt.

DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica

INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

INFORMACIÓN DEL AUTOR | AUTHOR AFFILIATIONS
Miguel Salmerón es Profesor Contratado Doctor, en el área de Estética, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. Doctor en Filosofía [PhD] por la Universidad Autónoma de Madrid. Dirección Postal: Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid, Cantoblanco, Carretera Colmenar Km. 16, 28049 Madrid. Email: miguel.salmeron@uam.es.

INFORMACIÓN DEL TRABAJO | WORK DETAILS
[Artículo. Original] Licencia: CC. Con permiso del autor. Publicado como:

Salmerón, Miguel. « El sentido epicúreo de la amistad en Goethe». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Volumen 2, Número 3 [Diciembre de 2013], pp. 73–85. ISSN: 2254–0601.

Separata: No. Reedición: No. Traducción: No. Licencia: Con permiso del autor.

INFORMACIÓN DE LA REVISTA | JOURNAL DETAILS
Disputatio. Philosophical Research Bulletin, ISSN: 2254-0601, se publica anualmente, bajo una licencia Creative Commons [BY-NC-ND], y se distribuye internacionalmente a través del sistema de gestión documental GREDOS de la Universidad de Salamanca. Todos sus documentos están en acceso abierto de manera gratuita. Acepta trabajos en español, ingles y portugués. Salamanca – Madrid.
E-mail: (✉) boletin@disputatio.eu | Web site: (⚛) www.disputatio.eu

Disputatio. Philosophical Research Bulletin 3 (2013), pp. 87-108

El sí y la persona: Diversas perspectivas para un sujeto poliédrico

Self and person: Different perspectives for a multifaceted individual

FRANCESCO CONSIGLIO

Recibido: *14-Mayo-2013* | Aceptado: *18-Octubre-2013* | Publicado: *08-Noviembre-2013*

En este artículo se ofrece una introducción a los conceptos de *sí* y de *persona*, trazando las líneas que los definen en el contexto filosófico contemporáneo.
El enfoque principal concierne a las declinaciones de ambos conceptos en la vertiente fenomenológica más reciente y en la perspectiva neurocientífica de la mente encarnada, así como se dará atención a la posición escéptica defendida por varios filósofos y neurocientíficos.
En este sentido, un papel central tendrá la perspectiva de Shaun Gallagher y Dan Zahavi, cuyas ideas están estrechamente relacionadas con el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty, así como la perspectiva de Vittorio Gallese y Corrado Sinigaglia, cuyo enfoque en el marco de la mente encarnada manifiesta evidentes deudas culturales hacia la fenomenología francesa, centrándose luego en las potencialidades teóricas ofrecidas por el mecanismo de los neurones espejo. Finalmente, habrá un párrafo dedicado a la propuesta de Antonio Damasio por un sí inmunológicamente definido y otro dedicado al sí emocional de que habla el neurocientifico A. D. Craig.
El objetivo de este artículo es, por ende, ofrecer al lector una introducción al amplio abanico de propuestas teóricas elaboradas recientemente a propósito de los conceptos de sí y persona, marcando el carácter poliédrico de su naturaleza.

Sí · Persona · Mente Encarnada · Merleau-Ponty · Neurones Espejo.

This article offers an introduction to the concepts of *self* and *person*, drawing the lines defining them in the contemporary philosophical context.
The main focus concerns the declension of both those concepts in the most recent phenomenological trend and in the embodied mind perspective in neuroscience, paying also attention to the sceptical position which many philosophers and neuroscientists argued for.
In this sense, it will have a central role the perspective of Shaun Gallagher and Dan Zahavi, whose ideas are tightly linked with the thought of Maurice Merleau-Ponty, like the perspective of Vittorio Gallese and Corrado Sinigaglia, whose focus in the context of the embodied mind shows the evident cultural debts it owes to French phenomenology, looking, then, at the theoretical potentialities offered by the mirror neurons mechanism. Finally, there will be a paragraph dedicated to the proposal for an immunologically defined self, argued by Antonio Damasio and another one dedicated to the emotional self, described by the neuroscientist A. D. Craig.
The aim of this article is, therefore, to offer to the reader an introduction to the wide range of the contemporary theoretical proposals concerning the concepts of self and person, marking their multifaceted nature.

Self · Person · Embodied Mind · Merleau-Ponty · Mirror Neurons.

F. Consiglio (✉)
Università degli Studi di Parma, Italia
email: drosofilo@hotmail.it

Disputatio. Philosophical Research Bulletin
Vol. 2, No3. Dic. 2013 | ISSN: 2254-0601
Salamanca-Madrid | www.disputatio.eu

ARTÍCULO

El sí y la persona: Diversas perspectivas para un sujeto poliédrico

FRANCESCO CONSIGLIO

§1. Introducción

LA INVESTIGACIÓN EN TORNO AL SÍ INVOLUCRA A MUCHAS DISCIPLINAS, cada una de las cuales trata este tema bajo una perspectiva totalmente propia. Los principales problemas conciernen a la naturaleza del sí, aquello que, en definitiva, lo caracteriza; pero tienen que ver también con su existencia real, su status ontológico, argumentos, estos, muy debatidos (para algunos el sí es un constructo social, otros, sin embargo, lo consideran una ilusión neurológica). El panorama de estudio es por tanto variado, compuesto por la peculiaridad de las diferencias. Este amplio abanico de posibilidades especulativas nos pone entonces frente a un problema: ¿existen muchos sí separados entre ellos, o toda esta multiplicidad se refiere solamente a las numerosas acepciones en que puede darse un único concepto?

En este artículo afrontaremos el problema de la naturaleza del sí, apoyándonos principalmente en algunos trabajos de Shaun Gallagher y Dan Zahavi y, tras haber delineado el panorama general de las posiciones en torno al tema del sí, afrontaremos de manera más específica las más destacadas entre ellas.

El primer nodo es el propuesto por el argumento escéptico que sostiene la inexistencia del sí. Las raíces de la *querelle* iniciada por los escépticos no son ni recientes ni débiles. Piensen en Hume, por ejemplo, en su teoría del conjunto de impresiones, para Hume no existe un sí, entendido como una entidad particular y bien definida; más bien todos nosotros estamos constituidos por el entramado de nuestras impresiones. Bajo otro punto de vista, también la acreditada voz de Husserl se ha pronunciado decididamente contra el sí poseedor y manipulador de los estados mentales.[1]

[1] Escriben Gallagher & Zahavi: «En la primera edición de las *Investigaciones Lógicas*, Husserl defiende la conocida con el nombre de teoría no egológica de la conciencia. Según esta teoría no hay ningún yo idéntico y puro compartido por todas las experiencias tal que pueda condicionar la unidad de todas ellas. Las experiencias no son

Tampoco Sartre, por su parte, ha dejado de declararse en defensa de la trinchera escéptica sosteniendo que el flujo de conciencia, para ser coherente, no necesita de un principio de individuación externo, ya que «está individuado de por sí».[2] Sartre define, de hecho, la conciencia como una unidad en movimiento, confiriéndole, por tanto una naturaleza temporal en la que reside su carácter unificado; y por la misma razón la contribución de un ego, de un sí, se revela superflua.

Finalmente, tras los escépticos hay que señalar también a un pensador mucho más cercano a nosotros: Thomas Metzinger, quien sostiene que el sí no goza de un estatuto ontológico que vaya más allá de una naturaleza puramente teórica, cuya existencia es absolutamente irrelevante para los fines del conocimiento empírico. Según Metzinger las únicas cosas realmente existentes son los organismos biológicos y en ellos el sí se reduce a un mero modelo auto-representacional, muy distante de la manera en que el sí se entiende normalmente.[3]

Del grupo de los escépticos toma distancia un buen número de pensadores, que sostienen que la cuestión sobre el sí es lícita y las investigaciones sobre ese tema pueden dar un resultado muy fructífero. Sin embargo, el panorama de las nociones propuestas por los defensores del sí (o de un sí) es muy variado, como veremos a continuación.

§2. Diversas nociones del sí

Una posible acepción del sí es en primer lugar la clásica, que nos ofrece una noción egológica donde el sí es entendido como un polo de identidad puro, no empíricamente experienciable. Se trata de un núcleo en el que convergen todas las experiencias de las que somos protagonistas. Es más, hablando con precisión, es la única cosa que permanece en el tiempo de entre todas aquellas que nos caracterizan. Por el contrario, nuestras experiencias particulares se pierden en el transcurso de nuestro flujo de conciencia y de ellas no queda

propiedad de alguien sino eventos mentales que se verifican dentro de un sujeto» (traducción mía, así como las citas siguientes), en Gallagher & Zahavi, *The Phenomenological Mind* (2008), trad. it. P. Pedrini, *La mente fenomenologica* (en adelante abreviado como MF), Raffaello Cortina Editore, Milano 2009, pp. 302-303.

[2] Ibíd.

[3] «Todo aquello que realmente existe son ciertos tipos de sistemas de elaboración de la información ocupados en operaciones de modelización del sí, y no debemos cometer el error de confundir un modelo con la realidad». (MF, ed. cit., p.304).

nada más que el eco mnemónico de aquella célebre *madeleine* proustiana.[4]

Este polo de identidad es, por tanto, aquello que confiere un sentido de coherencia y unidad a nuestras experiencias. Se trata pues de una noción operativa del sí y tenemos un típico ejemplo en el *yo pienso* kantiano, que se ofrece como un polo de conocimiento puro, que se pone precisamente en el campo del *a priori*. Es la condición de posibilidad de cualquier experiencia coherente; se trata por eso de un elemento que no se ofrece nunca como objeto, sino sólo como sujeto, ese sujeto con el que nos identificamos.

A esta perspectiva clásica sobre el sí, se contraponen dos más recientes y de gran éxito. La primera de ellas es la que ve el sí como una construcción narrativa. En esta perspectiva, el sujeto no se presenta como una entidad ya constituida al inicio y antes de las relaciones con el mundo, sino como una entidad *in fieri*, un individuo en continua evolución. El individuo se forma en el tejido narrativo y, justo por esta razón, no se debe pensar que exista algo similar a un sí anterior (y ajeno) a dicha narración y que sea protagonista de una evolución personal, casi un devenir solipsista; en lugar de esto, en esta perspectiva, la noción de sí se libera de cualquier tipo de influencia egológica, para proponerse como el fruto de una secuencia de relaciones, unidas en la trama de la narración que nos cuenta (y que nosotros nos contamos) y nos da un significado, un sentido en el mundo, de las verdaderas y propias coordenadas existenciales.

En esta perspectiva la dimensión temporal del sujeto es central[5]. Es el tiempo narrado el que nos relaciona con una amplia serie de objetos e instrumentos, pero también con otros personajes de primer o segundo plano, y nos constituye realmente como *personae*, como máscaras de un único drama (tonos altos o bajos nos toca a nosotros decidirlo o, quizá dejarnos decidir).

Todos los acontecimientos pasados y presentes que han contribuido en conjunto a formar nuestra historia, se unen a través de una única narrativa que los hace coherentes, ya que «el hecho de que una acción particular, una experiencia o una característica cuente como mía, depende de su ser insertada en mi auto-narrativa».[6]

[4] «Nos encontramos aquí frente a una multiplicidad de experiencias diversas, que sin embargo tienen algo en común: tienen en común el mismo sujeto, todas son vividas por un mismo sí, es decir, mí mismo. Mientras las experiencias nacen y mueren en el interior del flujo de conciencia, el sí permanece idéntico a sí mismo en el transcurso del tiempo.» (ídem, p. 305).

[5] «El tiempo humano es el tiempo de la historia de nuestra vida, un tiempo narrado, estructurado y articulado por las mediaciones simbólicas de las narrativas». (cfr. MF, ed. cit., p. 307).

[6] Ibid.

Además es necesario destacar que la explicación narrativa enfatiza la dimensión social del sí: de hecho las relaciones sociales que tenemos concurren en gran parte a formarnos como personas, dado que desde la infancia estamos inmersos en el proceso narrativo, vivimos y morimos en él. Sus instrumentos y sus medios son los que encontramos ya de pequeños y los que incorporamos durante el crecimiento, haciéndolos partes integrantes de nuestra vida. Contar historias significa compartir información, construirlas juntos y, cuando nos contamos nosotros mismos, significa *construirnos* juntos. Contar significa ser una comunidad.[7]

La conexión narrativa en la que estamos enredados no sólo nos forja como un sí, sino que es aquello que nos da el esquema para comprender a los demás.

El sí narrativo, en definitiva, es una construcción abierta, «sometida a revisión constante». Tal construcción puede ser más o menos coherente y esto se puede decir también del sí. Estamos, por tanto, lejísimos de aquel ego puro al que Kant reducía nuestro intelecto y, en consecuencia, a nosotros mismos.

Sin embargo, no se debe desatender el hecho de que la noción de sí que se acaba de presentar, leída de cierta manera, pueda revelarse como una doctrina de la inexistencia del sí; es el caso de Daniel Dennett, quien sostiene que el sí no es más que una ficción muy sofisticada y bien pensada que sirve para darnos una interfaz funcional con la que relacionarnos con el mundo y con nosotros mismos, pero que no sería en ese contexto más que una mera (si bien útil) ficción.[8]

Una tercera perspectiva, finalmente, esboza el sí como el protagonista de nuestra dimensión experiencial.

Antonio Damasio se ha esforzado mucho en delinear una noción de sí referente a este tercer género. Partiendo del análisis del concepto de conciencia, ha concluido que el concepto de sí a la que está ligada no es una unidad monolítica, sino que se presenta bajo dos aspectos diferentes, si bien complementarios: a) un sí nuclear, primario (al que corresponde un género de conciencia nuclear y muy simple), que no es específico del género humano, sino de muchísimas especies vivientes; b) un sí mismo, autobiográfico (ligado a un género de conciencia extensa), que en su forma más elevada es

[7] «De hecho, la historia de cualquier vida individual no está sólo entretejida con las historias de los demás (padres, hermanos, amigos, etc.) sino que está también incorporada en una estructura más amplia de significado histórico y comunitario». (Ibíd.). Es importante destacar que no se puede ser un sí aislado de una particular comunidad lingüística y separado de todos los elementos, todos los usos y costumbres que la caracterizan.

[8] Cfr. D. Dennett, *Consciousness Explained*, Little, Brown and Company, Boston, Toronto, London 1991, trad. it. L. Colasanti, *Coscienza. Che cosa è,* Laterza, Bari 2009.

característico del género humano, mientras que, en formas más simples, se presenta también en otros primates próximos al hombre. Sin embargo el primero goza de prioridad temporal y ontológica respecto al segundo.

Gallagher & Zahavi, por su parte, subrayan cómo Damasio no ha hecho otra cosa más que desempolvar conceptos ya presentes en la fenomenología clásica, tanto en Husserl como en Sartre o Merleau-Ponty. Su concepto de *ipseidad*, de hecho, se entiende como una parte integrante de nuestra vida consciente, que no se reduce ni a una entidad trascendental, pura y pre-constituida, ni tampoco a un mero constructo social que evoluciona en el tiempo. Consiste en ese aparecerse a sí mismo que es propio de cada individuo, pero que se diferencia de cualquier posible residuo mentalístico cartesiano precisamente en su ser *envuelto* en el mundo, en su ser encarnado. La ipseidad es esa naturaleza que nos identifica en las relaciones experienciales con el mundo, en la auto-experiencia de cada agente encarnado en el mundo.

§3. La propuesta de Gallagher

§3.1. Dos tipos de sí.— Gallagher se detiene en dos nociones principales de sí, el *minimal self* y el *narrative self*, que se caracterizan por dos aspectos destacados: el primero identifica nuestra posibilidad de experiencia directa de nosotros mismos y del mundo que nos rodea, mientra que el segundo representa la percepción que tenemos de nosotros mismos como sujetos históricos, situados en el tiempo además de en el espacio.[9]

El *minimal self* se caracteriza por dos sensaciones connaturales y particulares, captadas por dos sentidos: a) el sentido de agencia; b) el sentido de propiedad (del propio cuerpo). Se distinguen entre ellas en cuanto la primera nos hace conscientes de ser autores de nuestras acciones, mientras que la segunda sensación es la que nos confiere la conciencia de que somos nosotros los que sufrimos una determinada acción, que son los nuestros los miembros implicados.

Encontramos el *minimal self* cuando, eliminados todos los componentes inesenciales del sí, nos damos cuenta de que todavía queda algo básico, inmediatamente experienciable e ineliminable: este es el sí al que podemos reducir nuestra inmediata conciencia experiencial.[10] Aquí, filosofía y

[9] «El "minimal self", un sí provisto de extensión temporal, y el "narrative self", que involucra identidad personal y continuidad temporal» (S. Gallagher, *Philosophical conceptions of the self: implications for cognitive science,* in Trends in cognitive sciences – Vol. 4, Nº 1, enero 2000, p. 14).

[10] «A pesar de que la continuidad de la identidad a lo largo del tiempo es una temática central en la definición

neurociencia se entrelazan en el estudio de algunas disfunciones cerebrales, que manifiestan desórdenes mentales y que pueden explicar mucho sobre la naturaleza de aquello que llamamos sí.[11]

El segundo acercamiento que se esbozaba, evidencia la *naturaleza narrativa* del sujeto en el que nos identificamos. Esta noción fue introducida en el ámbito de los estudios cognitivos por Dennett, el cual, no obstante, limita su papel a una mera función instrumental de coherencia, reduciéndola apenas a una ficción teórica que nos sirve para simplificar nuestros procedimientos cognitivos y relacionarnos más fácilmente con la realidad que nos rodea. El *narrative self* se extiende en el tiempo hasta abarcar la memoria del pasado y los proyectos del futuro; nos da, en definitiva, una existencia temporal.

El *minimal self* se propone, por lo tanto, como una especie de conciencia inmediata, no conceptual, que nos da una presencia real y nos individua con precisión. La idea de fondo que subyace a este concepto es que, cuando percibo objetos o movimientos del ambiente externo, recojo información sobre mí mismo de manera no conceptual, primitiva.

Como se ha dicho, además del *minimal self*, parece innegable postular la existencia de un sí mismo, que tiene memoria y proyectos, y por tanto despliega su existencia en el tiempo, en una experiencia llena de significado: «usamos las palabras para contar historias, y en estas historias creamos lo que llamamos nosotros mismos. Extendemos nuestros confines biológicos para incluir una vida de experiencia llena de significado».[12]

Si Hume consideraba que nuestro sí no era más que un conjunto de impresiones unidas por la imaginación, Dennett reelabora esta concepción, proponiendo un sí entendido como el centro de gravedad narrativa en torno al cual giran nuestras historias y las que otros nos cuentan. Bajo esta óptica es crucial el hecho de que la naturaleza del sí es la de una entidad abstracta cuyo único papel es el de conferir coherencia al conjunto de las historias. Por otra parte es necesario destacar (como hace Dennett) que las historias no son sólo instrumentos que nos construimos para gestionar mejor nuestro flujo informativo, sino que además nos envuelven y nos transforman, *nos construyen* a

filosófica de la identidad personal, el concepto de *minimal self* se limita a aquello que es accesible a la autoconciencia inmediata» (id., p. 15).

[11] «Además, los aspectos del *minimal self* que involucran el sentido de propiedad y el de agencia en el contexto, ya sea de acción motora ya de cognición, pueden ser clarificados por los modelos neurocognitivos de la esquizofrenia, que sugieren la participación de sistemas específicos del cerebro (incluidos el córtex prefrontal, el área motora suplementaria y el cerebelo) en la manifestación de síntomas de desorden neurológico». (Ibíd.).

[12] Id., p. 19.

su vez.[13] Permanece de cualquier manera indiscutible que el sí narrativo, en Dennett, no es nada sustancialmente real.

El tema del sí narrativo había sido tratado, antes que por Dennett, por el filósofo francés Paul Ricoeur. Pero entre los dos existe una diferencia insalvable: si el primero sostiene que el sí narrativo sea una entidad abstracta, no lo hace el segundo; este destaca que el sí narrativo es mucho más que una entidad abstracta, es un *sujeto concreto*, íntimamente comprometido con el mundo y con las historias en las que vive.

El modelo de Ricoeur es, en definitiva, lo que Gallagher propone extender a las narrativas de los demás para explicar todas las posibles implicaciones de las equivocidades, de las contradicciones y de los contenidos ocultos, subentendidos, que se esconden en nuestro ambiente, encarnados en nuestra realidad circunstante.

§3.2. SOCIABILIDAD Y PERSONALIDAD.— Hasta el momento nos hemos centrado en las líneas generales de estos dos conceptos: *minimal self* y *narrative self*. Ahora es el momento de someterlos a examen específicamente para comprender su relación recíproca. La idea que propone Gallagher es que se trata de dos elementos complementarios. Además es necesario subrayar que el sí experiencial goza de una cierta prioridad sobre el sí narrativo, pero sólo en el sentido de que el primero goza de un estatus estable y ya completo, mientras que el segundo evoluciona en el tiempo, a partir de la información recogida por la experiencia. Gallagher evidencia, por tanto, una diferencia entre estos dos tipos de sí, que delinea mejor sus naturalezas específicas: si el sí experiencial tiene una suerte de prioridad temporal sobre el narrativo (en cuanto nos reconocemos en las experiencias inmediatas que nos comunica), este último, al contrario, es propiamente aquello que podemos llamar *persona*. Y es persona en el sentido etimológico del término,[14] dado que el sujeto narrativo personifica un papel[15] en la historia (o mejor, en el entramado de historias) en

[13] «Dos cosas deben ser destacadas de la perspectiva de Dennet. Primero, no podemos evitar "inventarnos" a nosotros mismos. Estamos programados para convertirnos en usuarios del lenguaje, y una vez que estamos capturados por la red del lenguaje, y empezamos a contar nuestras propias historias, no tenemos el control absoluto del producto. O en palabras de Dennet, "La mayoría de las veces no las contamos nosotros [las historias], sino que somos contados por ellas"». (ibid.).

[14] En latín *persona* indica la máscara de teatro. Más específicamente se refiere a un papel teatral que vive en la escena narrada y le da vida al mismo tiempo.

[15] Tal vez este término es el que mejor expresa el sentido del sí narrativo: este último no juega solamente un papel en la historia, sino que *es* ese papel. En efecto una persona (cfr. nota precedente) existe esencialmente en ese desempeñar el papel que le compete en la trama, en las relaciones que construye con los demás; relaciones que no

que vive. «Las personas no existen en un vacío social. Existir como persona significa existir de manera socializada en el marco de un horizonte común, en el que también las demás personas se apropian de ese propio referirse a uno mismo».[16] Así hablan Gallagher y Zahavi; y en efecto, si las personas viven de relaciones, sin una sociedad, un horizonte común en el que tales relaciones se puedan desplegar y anclar, la persona no existe. Reencontramos aquí, por tanto, una teoría decididamente relacional de la persona.

A la hora de comprobar este estrecho vínculo entre el sí y el mundo externo, Gallagher cita los resultados obtenidos por los teóricos del sí ecológico. Algunos estudiosos (entre ellos Rochat, que sigue la estela de Gibson y Neisser) detectan, de hecho, la presencia de un sí ecológico ya en los neonatos (de apenas veinticuatro horas). Estos, en efecto, son capaces de relacionarse con el exterior con una disposición de tanteo ligado a estímulos exógenos. En base a este fenómeno se sostiene que un neonato tiene ya capacidades propioperceptivas, que le indican los confines del propio cuerpo y por tanto la distancia de los objetos externos.

«La conciencia propioperceptiva [...] nos dota de un acceso experiencial inmediato a nuestro sí prerreflexivo encarnado».[17] Tal conciencia nos otorga un sentido global del lugar en que nos encontramos y del modo en que lo ocupamos, de aquello que en ese lugar somos capaces de hacer. En definitiva, «tal experiencia ecológicamente situada ofrece el sentido prerreflexivo del sí como una presencia espacial y como un conjunto de capacidades encarnadas».[18] El núcleo de la cuestión es que, mientras recojo información sobre el ambiente que me rodea (y en el que estoy inmerso), recojo al mismo tiempo también numerosa información sobre mí, por ejemplo, sobre mi disposición corporal actual, sobre mis dimensiones en relación a los fines que me propongo, sobre el equilibrio general de mi cuerpo en movimiento, y también sobre los movimientos adecuados para afrontar situaciones específicas.[19] Es interesante, para este propósito, traer el ejemplo de Lee y Aronson que, con el experimento de la habitación que se mueve, han demostrado cómo el movimiento de las paredes puede implicar un reajuste real del equilibrio corporal que, sin embargo, precisamente a causa de la apariencia

son otra cosa que los hilos con los que se teje cada nueva historia.

[16] MF, ed. cit., p. 315.

[17] Id., p. 317.

[18] Ibid.

[19] «Toda la percepción comporta una co-experiencia del sí y del ambiente, es decir, es información que tiene que ver con la relación entre el percipiente y el percibido» (ibíd.)

del movimiento de las paredes, nos lleva a caer.[20]

Si el sí es fruto de relaciones, no es menos cierto que todas las patologías que inhiben nuestra capacidad de relacionarnos con el mundo podrían menoscabar su integridad. Entre estas, varias formas de patología que causan la pérdida de la memoria (entre ellas el Alzheimer) han sido detectadas por Jerome Bruner como responsables del aniquilamiento del sí narrativo. Se comprende bien la importancia de esta puntualización si se tiene en cuenta el hecho de que, para Bruner, el sí verdadero es precisamente el narrativo, el que nos hace participar en la narración de una historia. Sin embargo, él mismo precisa que, si bien el sí narrativo está irremediablemente comprometido por esta serie de patologías, el sí nuclear, experiencial, sale ileso.

En cambio es precisamente este punto el que remarca Damasio: las patologías que atacan a la conciencia extensa no tienen el mismo efecto en la nuclear; y viceversa, cada patología que daña la conciencia nuclear resulta igualmente letal para la extensa, es decir para el sí autobiográfico.

Por su parte, Gallagher apunta que al mismo nivel que el sí nuclear es posible encontrar una escisión entre el sentido de agencia y el sentido de propiedad, ya que en ciertas situaciones pueden resultar desconectados entre sí. El principio de inmunidad (que viene de Wittgenstein) sostiene que si tenemos la experiencia de una acción, somos nosotros quienes la experimentamos y sobre esto no nos podemos equivocar.[21] A pesar de eso, el principio de inmunidad vale sólo si nosotros representamos el papel de sujeto y no el de objeto. Pasa, de hecho, en muchos ejemplos de esquizofrenia que, si bien nos sentimos privados del sentido de agencia, permanecemos en posesión de un sentido propioperceptivo que nos asegura que estamos nosotros en el centro de esa experiencia. El engaño aparece cuando la inmediata percepción propioperceptiva es sustituida por una mediata, por ejemplo la de la vista.[22]

Es necesario señalar, de hecho, que en los casos de esquizofrenia en los que el sujeto está convencido de que ciertos pensamientos no son suyos o que ciertas

[20] Cfr. Id., p. 318.

[21] «Si dices tener dolor de muelas no tiene sentido preguntarte: "¿estás seguro de ser tú quien tiene dolor de muelas?"» (Id., p. 323).

[22] «Se puede aclarar este punto si se considera la observación de Shoemaker, según el que "mientras la afirmación 'mi brazo se mueve' es susceptible al error producido por una mala identificación, la afirmación 'estoy moviendo el brazo' no lo es" (1984, p. 8). La tesis de Shoemaker necesita una explicación. El hecho de que una de las dos afirmaciones sea inmune al error de la mala identificación depende de la respectiva base experiencial. No hay duda al respecto de que la afirmación "mi brazo se mueve" está hecha solamente sobre la base de la percepción visiva, por tanto existe la posibilidad de equivocarse» (Id., pp. 324-325).

acciones no le pertenecen, la experiencia que tienen no es tanto la de extrañeza, como la de una intrusión extraña en el interior de su flujo de conciencia o en el control de sus movimientos.

§3.3. CONCLUSIÓN.— Hemos visto cómo la corriente escéptica, entre cuyos autores destacan Dennett y Metzinger, sostiene firmemente la doctrina de la inexistencia del sí o, por lo menos, su naturaleza ficticia meramente funcional para la vida cognitiva. Frente a esta perspectiva se opone, entre otros, el propio Gallagher de manera igualmente firme: admitiendo que el sí sea una ficción, se pregunta, ¿quién sería el sujeto de las experiencias relativas al sí? Dado que tenemos una experiencia fenoménica tal que nos hace suponer la existencia de un sí, debemos justificarla junto con las implicaciones metafísicas que se derivan de ella.[23] En caso de que exista un sí experiencial, narrativo, ecológico, la tarea del filósofo (pero también del neurocientífico, del psicólogo, del sociólogo) es indagar las experiencias relativas a estas nociones y reformular de manera más profunda las preguntas filosóficas relativas al sí.

En las últimas páginas hemos tratado de esbozar la teoría del sí formulada por Gallagher. A continuación examinaremos otras tres propuestas.

Para comenzar, enfocaremos las ideas de Gallese y Sinigaglia, que se mueven en torno a la misma longitud de onda de Gallagher; después ofreceremos dos ejemplos de teorías que se distancian de esta primera corriente: la de Damasio y la de A. D. Craig.

§4. La perspectiva de Gallese y Sinigaglia

Gallese y Sinigaglia definen el sí como *poder de acción* del cuerpo en un mundo de cosas que nos construimos, y en relación a aquellos sí ajenos a nosotros y sin embargo partícipes de aquella misma naturaleza corpórea que nos constituye y del mismo mundo de objetos, de *manipulanda* que nos creamos en torno a nosotros.

El objetivo que se proponen es demostrar que el cuerpo y el sí corpóreo son anteriores a la distinción entre sentido de agencia (*agency*) y sentido de propiedad (*ownership*).

[23] Cfr. id., p. 328.

§4.1. INTRODUCCIÓN.— Psicólogos, filósofos y neurocientíficos suelen distinguir entre varios sentidos diferentes de la conciencia del sí.

Buscan un núcleo, un corazón, que definen *minimal self* (concepción del *sí-de-base*). Gallagher sostiene que, incluso arrancando todos los componentes inesenciales del sí, al final nos quedaremos frente a un núcleo imprescindible que caracteriza algo inmediato para los sentidos y al mismo tiempo congénito y estrechamente conectado a un nivel básico con nuestras intuiciones más primitivas.

Muchos enfocan este «sí cercano a la base» centrándose en un concepto de conciencia como sujeto corpóreo de acción.[24]

La interpretación del *minimal self* que tiene más seguidores es la que se concentra en el sentido de agencia y el sentido de propiedad. «Hay un sentido del cuerpo que es enactivo por naturaleza y que permite captar el más primitivo sentido del sí». «El cuerpo no es algo que nos es simplemente dado, sino algo que nos es primariamente dado como "fuente" o "poder" de acción». Un ejemplo es la gran variedad de potencialidades motoras que caracterizan el horizonte del mundo en que vivimos.

El sí del que nos ocupamos aquí es anterior a la distinción entre sentido de agencia y sentido de propiedad. Se trata de un sí constituido por un primitivo armonizarse con el mundo habitado por los otros cuerpos vivientes y que se auto-plasman. Para individuar este género de *minimal self* es necesario repensar la noción clásica de *esquema corpóreo*, haciendo notar la estrecha relación que mantiene con el propio espacio peri-personal, concebido como el horizonte de las posibilidades motoras ejemplificables por nuestro cuerpo. Esto es, las experiencias de base que tenemos con nosotros mismos en cuanto corpóreos están, ya desde el principio, guiadas por la interacción con los demás sí corpóreos; todo el conjunto es sostenido por el mecanismo espejo.

§4.2. EL SENTIDO DEL CUERPO.— Por «sentido del cuerpo» no se alude a ningún canal informativo específico del género de la propiocepción. Más bien se entiende el sentido de sí en relación al mundo de los *manipulanda* que se nos ponen delante como campo de acción en el que están situados nuestros movimientos y, en general, nuestras acciones vividas.

Como primer punto se recupera la distinción entre esquema corpóreo e imagen corpórea dada por Head y Holmes (1911) en la que el primero se

[24] Gallese & Sinigaglia, *The bodily self as power for action*, in Neuropsychologia 48 (2010), p. 746.

convierte en un medio de monitorización dinámico de la actividad motora corpórea, mientras la segunda se propone como una representación consciente de los contenidos perceptivos del cuerpo.

Los propios Head y Holmes reconocieron que el esquema corpóreo no es sólo sensorio-motor, sino que está orientado a la acción. Es por su ser orientado *a la acción* y *por la acción* por lo que el esquema corpóreo nos da el poder de trascender los límites de nuestro cuerpo, extendiendo la localización de nuestros movimientos a la extensión del instrumento que tengamos en la mano. Muchas conclusiones más o menos recientes indican que los utensilios pueden modelar nuestro esquema corpóreo.[25]

Iriki y colaboradores[26] han demostrado que el campo visivo de un simio resulta modificado por las acciones con utensilios. Cuando el simio deja de usar el instrumento, vuelve a la anterior extensión de su propia movilidad, aunque continúe teniéndolo en la mano.

Además, varios estudios sobre el seccionamiento de líneas por parte de pacientes con *neglect* selectivos para la sección de espacio cercana al (o lejana del) propio cuerpo, han indicado que el uso de un instrumento puede reducir o incrementar el *neglect* de acuerdo al status de la línea que hay que bisecar (alcanzable o no) en relación con el uso del instrumento.[27] Se trata de reubicaciones dinámicas del mapa mental moduladas bien por el acto bien por los *feedback* táctiles y visivos recibidos durante la ejecución del acto.

Tomados en conjunto, estos resultados demuestran que el esquema corpóreo

[25] «Igual que antes el hábito motor iluminaba la particular naturaleza del espacio corpóreo, ahora el hábito en general, hace comprender la síntesis general del propio cuerpo. […] Cuando el palo se convierte en un instrumento familiar, el mundo de los objetos táctiles se aleja, deja de comenzar en la epidermis de la mano, para pasar al final del palo. Es fácil decir que, a través de las sensaciones producidas por la presión del palo en la mano, el ciego construye el palo y sus diversas posiciones, y añadir que, a su vez, estas últimas median un objeto a la segunda potencia, el objeto externo. La percepción sería siempre una lectura de los mismos datos sensibles […]. Las presiones sobre la mano y el palo dejan de ser datos, el palo deja de ser un objeto que el ciego percibiría, y se convierte en un instrumento *con* el que percibe. Es un apéndice del cuerpo, una extensión de la síntesis corpórea» (M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Librairie Gallimard, Paris 1945, trad. it. A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, pp. 216-217). Traducción al español mía.

[26] Iriki, A., Tanaka, M., & Iwamure, Y. (1996). *Coding of modified body schema during tool use by macaque post-central neurons.* Neuroreport, 7, 2325–2330. Y también Ishibashi, H., Hihara, S., & Iriki, A. (2000). *Acquisition and development of monkey tool-use: Behavioural and kinematic analyses.* Canadian Journal of Physiology and Pharmacology, 78, 1–9.

[27] «Adicionalmente, muchos estudios de bisección lineal con pacientes con *neglect* selectivo del semiespacio cercano a (o lejano de) su cuerpo indican que el uso de la herramienta puede reducir o incrementar el *neglect* de acuerdo al estatus de la línea diseccionada (accesible o fuera de acceso) en relación con la herramienta empleada» (Gallese e Sinigaglia, op. cit., p. 747). Traducción al español mía, como en las citas siguientes.

está caracterizado, bien por una integración multi-sensorial,[28] bien por una particular plasticidad dinámica. En definitiva la relación entre esquema corpóreo y acción es mucho más profunda que la mera función que tiene el primero de monitorizar las distintas partes del cuerpo, permitiendo la acción y la percepción.

El esquema corpóreo se presenta como caracterizado por una intencionalidad pre-noética, operante en un espacio pre-objetivo.[29] Esto nos da una vía de acceso al mundo original y primaria a través de una suerte de *praktognosia* (Cfr. Merleau-Ponty, 1962, p.140). Merleau-Ponty mejor que ningún otro ha indicado con exactitud la naturaleza motora intencional específica del esquema corpóreo, caracterizándola como *fuente potencial de acción*. El esquema corpóreo se propone como integración activa de las partes del cuerpo, no tomadas por sí mismas, sino sólo en función de su utilidad para los proyectos que el organismo se propone.

También según muchos psicólogos el esquema corpóreo es **dinámico**. En sentido estricto esto significa que mi cuerpo se me aparece orientado hacia una tarea existente o posible. En este contexto mi espacialidad, a diferencia de la de las cosas, no es una *espacialidad de posición* sino una *espacialidad de situación*.

Esta espacialidad de situación arroja nueva luz sobre: a) el intrínseco y directo vínculo entre esquema corpóreo y espacio peri-personal en cuanto expresión de potencialidad motora; b) la específica experiencia corpórea que concurre a definir el cuerpo en cuanto sí corpóreo.

El espacio peri-personal es multi-sensorial y corpo-céntrico. Está caracterizado por una plasticidad dinámica que, como en el caso del esquema corpóreo, depende del alcance variable de nuestras acciones. La distinción entre espacio peri-personal y esquema corpóreo parece ser, en este punto, al menos lábil.

No es posible atribuir solamente al espacio peri-personal la integración multi-sensorial y la plasticidad dinámica necesarias para la acción, adscribiendo al esquema corpóreo el mero control de los vínculos corporales.

El esquema corpóreo encarna el horizonte de cada actividad posible en el que el poder de acción se declina, mientras el concepto de espacio peri-

[28] Ya Merleau-Ponty había hablado de una naturaleza intersensorial de las percepciones corpóreas. En toda la segunda parte de la *Fenomenología de la percepción*, el análisis puramente estético trabaja sobre las categorías perceptivas, sobre cómo ciertos colores y algunos sabores están indisolublemente conectados entre ellos, y también con algunos sonidos específicos. La imagen intersensorial que se extrae se presenta como una especie de sinestesia.

[29] Gallese & Sinigaglia, op. cit., p. 748.

personal identifica el espacio circunstante al sujeto como colección de puntos posibles (cfr. Merleau- Ponty, 1962) sobre los que tal poder de acción puede obrar.

El poder de acción refleja una conciencia de sí prerreflexiva de manera específica para cada uno en relación a la propia experiencia personal de sujeto corpóreo. Esta idea del cuerpo en cuanto cuerpo de experiencia está estrechamente ligada a nuestro práctico armonizarnos con el mundo circunstante.

El cuerpo en cuanto cuerpo de experiencia implica una conciencia prerreflexiva de nuestro cuerpo en cuanto propio. Este sentido de la corporeidad no sólo precede, sino que hace posible el sentido de agencia y el de propiedad.[30]

§4.3. El lado oculto de la acción.— El lado oculto de la acción es el más específicamente cognitivo. Muchas formas de identificación del sí que tenemos con nuestro cuerpo, dependen de la experiencia prerreflexiva que tenemos de él en cuanto poder de acción. «Nuestro cuerpo es probablemente la cosa en la que más creemos de entre todas las que pueblan nuestro mundo. [...] Al mismo tiempo, encontraremos bastante extraño atribuir sensaciones a un objeto cuando vemos que es tocado».[31] Si una mano de goma ocupa una posición en el espacio incompatible con el poder de acción intrínseco del esquema corpóreo, no surge la ilusión de percibirla como nuestra. Esto se debe a que la ilusión actúa sobre el sentido que reconocemos en nuestro objeto de experiencia: para dar un significado interpretable a la mano de goma, debemos estar en posición de integrarla en nuestro esquema corpóreo, de sentirla como una *posibilidad de acción* nuestra.[32] Esto demuestra que la integración multisensorial que lleva la experiencia de nuestro cuerpo en cuanto propio, está condicionada por la posibilidad de llevar a cabo acciones con una parte del cuerpo dada.

Gallese y Sinigaglia sostienen que la potencialidad de acción de nuestro sí corpóreo es una condición necesaria para explicar el sentido de propiedad de nuestro cuerpo que tenemos normalmente.

[30] «Podemos afirmar que la agencia y la propiedad están enraizadas en un sentido más básico de nuestro propio cuerpo como poder de acción» (Ibíd.).

[31] Id., p. 750. Destacar el expresionismo de Wittgenstein (*Investigaciones Filosòficas*, obs. 282 y ss.): percibimos de manera pre-conceptual el significado de nuestras expresiones y de nuestros movimientos.

[32] Id., pp. 750-751.

§4.4. El papel del mecanismo espejo.— Hasta aquí hemos delineado un sí corpóreo todavía solipsista. Obviamente se trata de una abstracción. Sin embargo, a pesar de su utilidad y relevancia metodológica, la investigación de un sí corpóreo armonizado con el mundo circunstante, formado exclusivamente por entidades inanimadas, resulta una conclusión unilateral y parcial. Al contrario, es evidente que incluso las experiencias más básicas del cuerpo y del sí corpóreo están moduladas, desde el inicio, por el encuentro con otros sí auto-modelantes.[33] Estas interacciones sociales motoras constituyen el punto de partida de un sí motor formado por un horizonte intencional motor compartido.

Se da una reciprocidad intrínseca a la acción social. «En ausencia de reciprocidad no hay un alter Ego» escribía Merleau-Ponty en la *Fenomenología de la percepción*. No es posible concebir un sí en cuanto sí sin enraizar este proceso en el hecho de compartir un mismo horizonte de intencionalidad motora. Este carácter relacional bastante común puede ser sostenido a nivel neuronal como parte del mecanismo espejo. Este se activa ya sea durante la ejecución ya durante la observación de aquellas acciones que recaen en el interior del susodicho poder de acción que caracteriza propiamente el sí corpóreo.

La relevancia del mecanismo espejo deriva del hecho de que permite un acuerdo directo entre las acciones motoras observadas y aquellas potencialmente ejecutables, otorgando así una solución eficiente y económica al problema de traducir la información contenida en los movimientos ajenos en una acción inmediatamente reconocible y ejecutable por el sujeto corpóreo[34].

> «A través de su propia armonización motora (y emocional) [los niños] desarrollan con otros niños su propio cuerpo como poder de acción que, si bien no está total y unitariamente integrado, permite la emergencia de un sentido primario del sí como sí corpóreo. [...] Un estudio con niños de diez meses ha demostrado que sólo aquellos niños que eran capaces de ejecutar determinadas secuencias de actos motores jerárquicamente organizados eran capaces de reconocer la misma secuencia llevada a cabo por otros»[35].

[33] «Diversos estudios han demostrado que la capacidad de los niños para establecer relaciones con "otros" está acompañada por el registro de una invariancia comportamental. Como destacó Stern (1985), esta invariancia incluye unidad de lugar, coherencia de movimiento y coherencia en la estructura temporal. Este proceso de constante remodelación, guiado por la experiencia, es una de las piezas angulares del proceso cognitivo». (id., p. 752).

[34] «Este acuerdo con los otros es práctico en la naturaleza y representa una parte constitutiva de la praktognosia que, según Merleau-Ponty, ofrece a cada propio cuerpo un acceso primario al mundo y a los objetos» (ibíd.).

[35] Id., p. 753.

Y esto se vincula de nuevo al hecho de que un sujeto comprende las acciones en cuanto posibles dentro de su propio esquema corpóreo.

Tales acciones se diversifican y afinan en condiciones de reciprocidad, en el encuentro con el otro: «Esto quiere decir que incluso antes de cualquier reconocimiento explícito de sí mismo como autor de su propia acción y/o sujeto de su propio cuerpo, existe un sentido de sí mismo como sí corporal que, por su propia naturaleza (ej. por su intrínseco ser poder de acción) está prácticamente armonizado con los otros sí corpóreos, formando recíprocamente la propia auto-experiencia».[36]

De este modo el mecanismo espejo contribuye a la emergencia de un sí corpóreo, ya que este se desarrolla en el curso de los diferentes estadios de aquella "armonización" práctica con los demás sí corpóreos de los que se ha hablado.

§4.5. EPÍLOGO CONCLUSIVO.— Hemos visto cómo un sentido mínimo del sí es necesario y anterior tanto al sentido de agencia como al de propiedad y cómo contribuye a hacerlos posible. Este sentido mínimo del sí se ha visto también que está a la base de nuestro *armonizarse* práctico con el mundo circunstante y los elementos que lo componen, incluso los demás sí. Por esta razón el sí corpóreo no puede ser reducido meramente a un mecanismo más o menos sofisticado de control del sistema motor. Más bien, es necesario subrayar que el sí corpóreo está primariamente constituido en términos de potencialidad de acción. El sí corpóreo se construye, por lo tanto, en un horizonte de acciones con sentido, o sea, con significados corpóreos.

Si bien todo lo dicho hasta ahora se acerca en grandísima parte al pensamiento de Gallagher (sobre todo en lo que atañe a la mente encarnada), es necesario, de cualquier manera, evidenciar que en su artículo, Gallese y Sinigaglia ponen en el centro el *minimal self* como protagonista corpóreo del mecanismo espejo. Será pues, gracias a la contribución de este mecanismo, cómo los sí corpóreos se encuentren e influyan recíprocamente en el propio conocimiento. En Gallagher, sin embargo, habíamos visto como el *minimal self* era complementario al narrativo. Es precisamente el sí narrativo, en cuanto *persona* el que vive en el mundo de las relaciones, donde encuentra a los demás.

[36] Ibid.

§5. Damasio: el sí mínimo que nos identifica

Damasio examina dos acepciones del sí: una está definida por aquello que «el sistema inmunitario identifica como nuestro cuerpo»; la otra concepción es la del «sí mental». Ambas están estrechamente correlacionadas en cuanto se implican recíprocamente.

Damasio, en su análisis, considera el sí bajo las dos perspectivas de la introspección y la biología: la introspección me dice que el sí no es una cosa, sino un proceso;[37] combinando después los resultados de la investigación introspectiva y de la biológica, se llega a la conclusión de que «el sí mental representa la individualidad y la continuidad de un organismo viviente».[38]

El nivel más simple de sí nos permite pensar que lo que percibimos desde una perspectiva individual esté simbolizado y organizado a través del sí.

En un nivel más complejo generamos la idea de que los procesos mentales que acontecen en el interior de esta entidad son de nuestra propiedad. Y finalmente, con la ayuda de la memoria pasada, de los objetos y los eventos, podemos crear una autobiografía y reconstruir nuestra identidad y personalidad continuamente.

Damasio, moviéndose en busca de las bases neuronales de este género de sí, propone buscarlas en las mapaturas continuas de nuestro cuerpo, ya que es éste en cuanto entero el que queda simbolizado por el sí mental.

Existen dos buenos motivos, según Damasio, para considerar las mapaturas de nuestro cuerpo como un referente adecuado para significar el sí en la mente. Uno es la relativa invariancia del cuerpo en el arco temporal de la vida; la otra razón es que la representación de las estructuras y de las operaciones del cuerpo es, en el cerebro, continua. Se entiende así el cuerpo como el continuo objeto de la percepción corpórea característica de la monitorización cerebral. Así, mientras algunas partes del cerebro son libres de mapear el mundo circunstante y sus contenidos sensibles (y tal vez incluso "suprasensible", hermenéutico, aunque sobre esto Damasio calla), otras partes no pueden evitar tener bajo control el estado complexivo del cuerpo. Es hipotetizable que sean estas áreas, atentas exclusivamente al cuerpo, la fuente que origina el sentido de continuidad al que se ancla el sí mental. Finalmente la integración de todas

[37] «Un proceso que produce fenómenos en un rango desde lo muy simple (el sentido automático por el que yo existo separadamente de otras entidades) hasta lo muy complejo (mi identidad, completa con la variedad de mis detalles biográficos)» (de A. Damasio, «The person within», *Nature*, vol. 423, 15 mayo 2003, p. 227).

[38] «El tener el sentido del sí como component regular de la mente, nos permite crear una nueva entidad de reciente cuña: un protagonista para los objetos y eventos que pueblan nuestro universo mental» (ibíd.).

estas señales construye los mapas compuestos y dinámicos del estado del cuerpo en cada momento.

Estos mapas no se desarrollan para que podamos construir un sí mental, sino para permitir al cerebro regular la vida sobre la base de los datos recibidos. Desde este punto de vista, Damasio vincula la idea de un sí mental a la de un sí inmunológico.[39] Son dos perspectivas sobre la misma entidad.

La perspectiva de Damasio se diferencia ampliamente de cuanto hemos visto tanto en Gallagher como en Gallese y Sinigaglia. La diferencia más destacada es la falta de una óptica encarnada: no hay un sí encarnado en el cuerpo, sino funciones cerebrales de mapatura y monitorización de nuestro cuerpo, que nos dan la experiencia de un sí. Por otra parte, la diferencia con Dennett, es que este sí (aunque no encarnado) no es tampoco una ficción desde el momento en que se identifica con las partes específicas de nuestro cerebro que, en vez de indagar el mundo circunstante, se concentran en la monitorización interna, confiriéndonos aquel sentido de coherencia y continuidad que es propio del sí.

Similar sobre este último punto (el sí identificado en una o más partes del cerebro) a la perspectiva de Damasio es la de A. D. Craig, que veremos a continuación.

§6. Craig: la ínsula, las emociones y el sí

La argumentación de Craig procede sometiendo a examen las sensaciones ligadas a la enterocepción. Las sensaciones viscerales, dice, son instrumentos guiados por comandos automáticos, fraguados por la evolución, que acompañan cada sensación y proveen al cerebro de una imagen sensorial o sensación que caracteriza el «estado motivacional activo».

Te sientes asustado, sostiene Craig, porque el corazón comienza a latir rápidamente y las pupilas se te dilatan cuando se te acerca un oso. Opuestamente, un tetrapléjico verá atenuadas sus sensaciones. Identificar la parte del cerebro que nos da esa imagen sensible subjetiva, puede mostrarnos, desde su óptica, de qué manera somos conscientes de nosotros mismos. Las sensaciones viscerales son vagas y es difícilmente encuadrable la relación que existe entre estas y nuestra conciencia subjetiva. De todas formas estas son lo más cercano que hay a un sí, entendido como sujeto de una continua monitorización interna.

[39] «Curiosamente, visto bajo esta luz, el sí mental se convierte en un pariente cercano del sí inmunológico» (ibíd.).

Esta teoría se hace más compleja, dado que Craig postula también un sentido más amplio de enterocepción, que se refiere a todo ese amplio conjunto de datos que el cuerpo envía continuamente al cerebro, *actualizándolo* sobre las situaciones que se dan en cada momento. De hecho, igual que para las sensaciones viscerales, existe toda una serie de sensaciones que envían datos sobre los músculos, los dientes, u otros componentes corpóreos que ofrecen los datos sensoriales para monitorizar la salud corpórea. La idea de fondo es que es la ínsula la que ofrece una directa representación homeostática que causa aquellas sensaciones corporalmente distintas que nos son familiares: dolor, sed... Estas sensaciones representan *el mí material*. Así, esta visión más amplia del concepto de enterocepción, converge con la así llamada hipótesis del factor somático de la conciencia propuesto por Damasio.[40]

La atención enteroceptiva, continúa Craig, activa diversas regiones anteriores del cerebro, incluso el cíngulo anterior y la corteza lateral sensomotora. Una red de regiones frontales está implicada en la atención enteroceptiva y en las sensaciones emotivas. Entre ellas particularmente la rAI (ínsula anterior derecha). Parece que esta área tiene un papel central en la conciencia subjetiva explícita.[41]

La meta-representación de la actividad homeostática en rAI causa las sensaciones emocionales que caracterizan el sentir humano. La rAI es activada selectivamente o en conjunción con el cíngulo anterior durante muchas emociones. Además, los daños en la rAI causan pérdida de sensaciones subjetivas.

Finalmente, Craig concluye que la conciencia enteroceptiva y, por extensión, la profundidad y la complejidad emocionales, podrían ser expresadas en relación a la expansión de la rAI y de la corteza orbitofrontal adyacente.

El rápido desarrollo de la rAI en un breve lapso de tiempo sobre la escala evolutiva, sugiere que las representaciones interoceptivas podrían estar directamente relacionadas con las ventajas de una avanzada interacción social. Dolor empático y sensaciones emocionales están relacionadas, según Craig, a las

[40] «En esta propuesta, la representación sensorial de la condición homeostática del cuerpo es la base para la representación mental del sí sintiente. Las meta-representaciones recursivas de las sensaciones homeostáticas permiten al cerebro distinguir el mundo interno del mundo externo» (A. D. Craig, *Human feelings: why are some more aware than others?*, TRENDS in Cognitive Sciences, Vol.8, No.6, junio 2004, p. 239). Traducción al español mía, como en las citas que siguen. Mucho más marcadamente, los grados de conciencia son correlativos a las mejoras de las mapaturas de auto-representación.

[41] «Así, sus datos indican que tanto la activación como el tamaño de la rAI están únicamente correlacionadas con la conciencia subjetiva de las sensaciones internas de los individuos humanos» (id., p. 240).

funciones específicas de la ínsula anterior derecha. En resumen, sería esta la sede del yo empático o, para decirlo con P. Churchland, la sede del alma.

También Craig se sitúa entonces, como Damasio, en una óptica muy distante de aquella del sí encarnado, en cuanto que individua un lugar, la ínsula, en el que localizar el sí y la autoconciencia a él ligada; habíamos visto, al contrario, que desde la óptica del sí encarnado, este no se alberga en un lugar específico de la corteza cerebral, sino que existe en la compenetración de nuestras potencialidades corpóreas con el ambiente circunstante.

§7. Conclusión

Al final de este recorrido resulta tal vez problemático dar una respuesta definitiva (o más bien unívoca) al interrogante *¿qué es el sí?*. Sin embargo, lo que hemos aprendido de este recorrido es cuán amplia sea la variedad de posibilidades interpretativas que connota este concepto. Podríamos quizá sostener que la diferencia entre estas múltiples ópticas consiste en una mera diversidad del nivel descriptivo sobre el que nos situamos en el momento del análisis, pero sería probablemente una manera demasiado simple y precipitada de liquidar un problema tan complejo. De todas formas, si en último caso fuera posible destacar de entre ellas la opción más convincente y completa, parece, tal vez, la propuesta de Gallagher y Zahavi (compartida ampliamente también por Gallese y Sinigaglia): el sí como cuerpo viviente que aprende perceptivamente y que se construye históricamente; sería, de hecho, cuanto menos reductivo, pensar que se puede aplastar en los estrechos límites del sujeto biológico (o en aquellos todavía más angostos de una sola área cerebral) la completa naturaleza del sí, una naturaleza que, al final de este análisis, aparece cuanto menos rica, cuanto menos poliédrica. Tal vez, a fin de cuentas, la verdad, más que una figura plana (y por tanto sin matices), es más bien un poliedro, multiforme y profundo.

Referencias

1) Craig, A. D. «Human feelings: why are some more aware than others?». *Trends in Cognitive Sciences* Vol.8 No.6 junio 2004.
2) Damasio, A. «The person within», *Nature*, vol. 423, 15 mayo 2003.
3) Dennett, D. *Consciousness Explained*, Little, Brown and Company, Boston, Toronto, London 1991, trad. it. L. Colasanti, *Coscienza. Che cosa è,* Laterza, Bari 2009.
4) Gallagher, S. «Philosophical conceptions of the self: implications for cognitive science». *Trends in cognitive sciences*, vol. 4, n°1, enero 2000.
5) Gallagher, S. & Zahavi, D. *The Phenomenological Mind* (2008), trad. it. P. Pedrini, *La mente fenomenologica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.
6) Gallese, V. & Sinigallia, C. «The bodily self as power for action». *Neuropsychologia* 48 (2010).
7) Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*, Librairie Gallimard, Paris 1945, trad. it. A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.

DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica

INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

INFORMACIÓN DEL AUTOR | AUTHOR AFFILIATIONS
Francesco Consiglio es estudiante de la Laurea Magistrale en Filosofía en la Università degli Studi di Parma. Dirección Postal: Dipartimento di Antichistica, Lingue, Educazione, Filosofia - A.L.E.F. Università degli Studi di Parma Via D'Azeglio 85/a 43125 Parma, Italia. Email: drosofilo@hotmail.it

INFORMACIÓN DEL TRABAJO | WORK DETAILS
[Artículo. Original] Licencia: CC. Con permiso del autor. Publicado como:

Consiglio, Francesco. «El sí y la persona: Diversas perspectivas para un sujeto poliédrico». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Volumen 2, Número 3 [Diciembre de 2013], pp. 87–108. ISSN: 2254–0601.

Separata: No. Reedición: No. Traducción: No. Licencia: Con permiso del autor.

INFORMACIÓN DE LA REVISTA | JOURNAL DETAILS
Disputatio. Philosophical Research Bulletin, ISSN: 2254-0601, se publica anualmente, bajo una licencia Creative Commons [BY-NC-ND], y se distribuye internacionalmente a través del sistema de gestión documental GREDOS de la Universidad de Salamanca. Todos sus documentos están en acceso abierto de manera gratuita. Acepta trabajos en español, ingles y portugués. Salamanca – Madrid.
E-mail: (✉) boletin@disputatio.eu | Web site: (⚛) www.disputatio.eu

Disputatio. Philosophical Research Bulletin 3 (2013), pp. 111-136

Sobre la definición semántica de consecuencia lógica

On the Semantic Definition of Logical Consequence

KURT WISCHIN

Recibido: *11-Julio-2013* | Aceptado: *21-Octubre-2013* | Publicado: *08-Noviembre-2013*

La teoría de modelos parte generalmente de la definición de consecuencia lógica ofrecida por Tarski en 1936. John Etchemendy (1990) asevera que esta definición contiene una falacia si se le toma como definición genuina de este concepto. Esta aseveración ha desatado una polémica interesante. El presente ensayo resume los puntos principales en discusión y sugiere en su conclusión que el rechazo de la propuesta de Etchemendy se basa en un malentendido de la intención de su crítica, cuyo objeto no es, propiamente dicho, la definición de Tarski, sino que ésta ofrece un fundamento insuficiente para la teoría de modelos.

Etchemendy · Falacia de Tarsky · Consecuencia Lógica · Teoría de Modelos.

Model Theory generally assumes the definition of logical consequence proffered by Tarski in 1936. John Etchemendy (1990) suggests that Tarski's definition contains a fallacy, from which an interesting controversy ensued about the definition and its meaning. The main points in discussion are summarized and it is suggested that the controversy is based on a misunderstanding of the intentions of Etchemendy's criticism: the target is not so much Tarski's definition, but that it offers an insufficient foundation for Model Theory.

Etchemendy · Tarski' Fallacy · Logical Consequence · Model Theory.

K. Wischin (✉)
Universidad Autónoma de Querétaro, México
Universidad Nacional Autónoma de México, México
email: kurt.wischin@gmail.com

Disputatio. Philosophical Research Bulletin
Vol. 2, No3. Dic. 2013 | ISSN: 2254-0601
Salamanca-Madrid | www.disputatio.eu

ARTÍCULO

Sobre la definición semántica de consecuencia lógica

KURT WISCHIN

«La filosofía no es principalmente sobre lenguaje, sino sobre el mundo real».
Arthur N. Prior

«La esencia se expresa en la gramática».
Ludwig Wittgenstein

§1. Introducción

PRÁCTICAMENTE TODO LO QUE HACE EL LENGUAJE, lo hace sin que lo notemos. Simplemente lo usamos, igual como usamos los dedos de nuestras manos para atar un zapato, o la lengua en nuestra boca cuando masticamos un Prime Rib. Pero, como quizá diría Martin Heidegger, nos damos cuenta de la funcionalidad de las cosas cuando ésta se estropea. Usamos todo el tiempo la palabra «sólido» sin el menor problema, hasta que Eddington nos dice que, en realidad, nada es sólido: que la solidez de las cosas consiste, principalmente, de espacio vacío, y que el lenguaje cotidiano, propiamente, nos hace caer en una falsedad cuando afirmamos que la tapa del escritorio es sólida. Hemos *aprendido* a decir «agua» mucho antes de *aprender* que es, en verdad, un compuesto con la fórmula química H_2O; que lo que comúnmente llamamos agua es realmente la cosa verdadera contaminada con impurezas. Hemos aprendido que agua *es* H_2O más impurezas, y ya no nos extraña (como nos sigue extrañando la afirmación extravagante de Eddington).

Entre tantos usos que le confiamos ciegamente al lenguaje, como lo hacemos con la lengua (excepto cuando la usamos para cosas inusuales), está el de razonar. E igual como confiamos que se entienda sin más «¡cierra la puerta!», confiamos que se entienda la relación con lo que decimos acto seguido: «¡afuera hace un frío de los mil demonios!».

Si queremos obtener un conocimiento sistemático del comportamiento físico de este líquido llamado comúnmente agua, es conveniente, en muchas

Kurt Wischin | ©
Disputatio 3 (2013), pp. 111-136

ocasiones, pasar por alto las impurezas casi siempre presentes y tratarlo como si efectivamente fuera sólo esa sustancia simbolizada con «H_2O». Si queremos entender de manera sistemática lo que hacemos al razonar -para quienes se dedican a estudiar estas relaciones entre diferentes cosas que decimos-, es conveniente frecuentemente formar, análogamente, un concepto susceptible del análisis científico, que no coincide en todos sus aspectos con el uso común y tácito. El análisis químico nos permitirá explicar otras propiedades químicas, como porqué el agua reacciona con la sal común (que es otro compuesto definido en la química) o, con la ayuda de las leyes de la física, porqué a ciertas temperaturas cambia de fase. El estudio sistemático de las relaciones entre componentes del lenguaje nos permitirá, con toda probabilidad, obtener un cuerpo de conocimiento de valor análogo (o, quizá, más importante) acerca de algunos aspectos que nos interesan en el contexto de este objeto: el lenguaje.

A diferencia de la física y de la química, el estudio de las relaciones entre los componentes del discurso ha adquirido un aspecto científico relativamente reciente. No es de extrañarse, entonces, que aún se enciendan discusiones acerca de aspectos muy fundamentales de esta ciencia reciente, comparables quizá en importancia fundamental a la discusión de si la combustión ha de explicarse en términos de flogisto o de oxígeno.

El aspecto al que me refiero es la noción común de consecuencia: la relación que parece haber entre partes del discurso y que nos hace aceptar alguna de estas partes, (sólo) porque se dijo otra.

El filósofo de la lógica, el americano John Etchemendy, publicó hace unos 20 años una obra donde criticó la manera en que la lógica de modelos manejaba —hasta ese momento más o menos tácitamente— el concepto de consecuencia lógica heredado de Tarski, sin duda uno de los aspectos más centrales de esta ciencia. La polémica que surgió enseguida continúa hasta el día de hoy. El presente trabajo recapitula la situación para el lector no familiarizado con el tema, y sugiere determinada lectura de la crítica de Etchemendy. Mario Gómez Torrente, partícipe de esta polémica, me permitió presenciar sus reflexiones en preparación de otra obra sobre el tema, haciendo posible la redacción de este ensayo. Así que aprovecho la ocasión para agradecer su generosidad.

§1. Primera parte: Tarski sobre verdad y consecuencia lógica

§1.1. VERDAD.— La definición de la verdad que ofrece Alfred Tarski no es discutida directamente en el argumento que aquí nos concierne. Pero en el artículo donde la propone, Tarski explica también algunas de sus ideas sobre cómo una definición de un concepto puede superar el entendimiento intuitivo de éste, sin abandonar su parte esencial. Es por ello, entre otros motivos, que creo conveniente recordar cómo Tarski define la verdad, antes de ver los detalles de su definición de consecuencia lógica.

Cuando Alfred Tarski se propone determinar el significado de la expresión «verdadero», lo hace con esta advertencia: no quiere explicar ni su uso en la psicología, ni en la estética, sino se limitará exclusivamente a la explicación *metalógica*; es decir, la aplicación de esta expresión a oraciones, entendiendo por oraciones sólo afirmaciones o aseveraciones. Punto de partida es, para Tarski, una definición de la verdad que ofrece Aristóteles:

> Falso es [, en efecto,] decir que lo que es, no es, y que lo que no es, es; verdadero, que lo que es, es, y lo que no es, no es (Aristóteles, *Metafísica*, Γ 1011 b).

Tarski llama al principio que informa la definición que ofrece Aristóteles, la *concepción semántica de la verdad*, y aprovecha para aclarar que la *semántica* es, para sus fines, aproximadamente aquella parte de la metalógica que investiga «la relación entre objetos lingüísticos... y aquello que es expresado por estos objetos» (Tarski, 1966, p. 246 ss). En este sentido, dice Tarski, la teoría de Aristóteles y teorías similares pueden llamarse también *teoría de la verdad como correspondencia*. Para que la metalógica pueda hablar de la relación entre objetos lingüísticos y lo que éstos expresan, hay que tener claro que en el discurso sobre objetos lingüísticos no son éstos los que figuran en la expresión metalógica, sino sus nombres. Así, sea «S» la oración «la nieve es blanca», entonces puedo obtener una definición de la verdad apegada a la idea de Aristóteles, al decir «S» es verdadera si, y sólo si, la nieve es blanca. O, eliminando la abreviación:

(1) «La nieve es blanca» es verdadera si, y sólo si, la nieve es blanca,

donde la parte entre comillas es el nombre de la oración. Esta parte no habla ni de nieve ni de ningún color. Habla sólo de esta oración que, un momento antes, habíamos llamado «S». Por ello, en esta definición parcial de verdad no hay circularidad. De manera más general:

(2) «p» es verdadera si, y sólo si, p.

Una condición, sin embargo, que debe cumplir esta definición parcial, es que la oración señalada con «p» no debe contener la palabra «verdadero». Si esto ocurriera, la definición dejaría de ser una definición por razones obvias, aunque no por ello dejaría de poder ser una oración verdadera o falsa.

(1) y (2) representan un intento de llegar a una determinación más precisa de la concepción clásica de la verdad que pudiera superar las limitaciones de la definición de Aristóteles, pero que conserva las intenciones que inspiran a ésta. Pero ello no puede hacerse sin algunas aclaraciones adicionales. En primer lugar, habría que determinar con mayor precisión el lenguaje para el cual la definición de la verdad habría de servir. Para ello determinamos que el uso de la expresión «verdadero», en relación con las oraciones del castellano, coincide con la concepción clásica de verdad «si nos permite aceptar cada equivalencia de la forma (2) en que "p" en ambos lados es sustituida por una oración castellana arbitraria. Si esta condición se cumple, entonces podemos decir en forma abreviada que el uso de la expresión "verdadero" sea... *adecuado*» (Tarski, 1966, p. 250). Lograr una definición que sea formalmente correcta y adecuada en este sentido, es fácil para un segmento (*L*) del castellano que cumple las siguientes condiciones:

- *i.* Para *L* existen reglas sintácticas precisas que permiten distinguir, sin lugar a dudas, entre expresiones que son y que no son oraciones.
- *ii.* El número de oraciones de *L* es finito (puede ser grande).
- *iii.* La palabra «verdadero» no figura en *L*.
- *iv.* El significado de todas las palabras en *L* es suficientemente claro para no suscitar discusiones en su uso en la definición de la verdad.

El método que empleamos ahora para llegar a una definición de la verdad para *L*, es el siguiente:

- i. Producimos una lista completa de todas las oraciones en *L* («S_1», «S_2»,... «S_{1000}», si hay, por ejemplo, 1000 oraciones en *L*).
- ii. Para toda *x*, *x* es una oración en *L* si, y sólo si, x = «s_1» o x = «s_2» o... x=«s_{1000}».

iii. Se construye ahora, para cada oración, una definición parcial de la verdad, según el esquema (3).

iv. Se forma una conjunción de las definiciones parciales, según iii.

v. Apelando ahora a ii, formulamos una definición que cumple con las condiciones formales de una definición, y que es lógicamente equivalente al resultado de iv:

(7) *Para cada oración x en L: x es verdadera si, y sólo si, o bien,*

s_1 *y* x = «s_1», *o* s_2 *y* x = «s_2»,...,

o, finalmente, s_{1000} *y* x = «s_{1000}» (Tarski, 1966, p. 252).[1]

Tarski concluye que (7) cumple efectivamente las condiciones de la definición general de verdad buscada. Es formalmente correcta y adecuada en el sentido explicado. Es una oración castellana, pero no es una oración de *L*. Este método no pudiera aplicarse en esta forma a todo el idioma castellano, pero tampoco sería deseable hacerlo debido al problema de las antinomias. Este problema surge a raíz de la universalidad del castellano, y en este sentido los lenguajes naturales, como el castellano, contienen expresiones semánticas como «verdad», «nombre», «designación», que se refieren a la relación entre objetos lingüísticos y lo que ellos expresan, y entonces esta característica permite formular afirmaciones acerca de estos objetos que se contradicen a sí mismas; es decir, son falsas cuando son verdaderas, y viceversa.

Pero, observa Tarski, no es indispensable para todos los usos del lenguaje que sea universal en este sentido. En particular, los lenguajes científicos no necesitan tener una universalidad tal. Esto es cierto en las ciencias empíricas, pero también para la metalógica y la metamatemática. Con esto en mente, se pueden formular las condiciones para la definición de la verdad en lenguajes restringidos:

i. Se tiene un vocabulario completo.

ii. Las reglas sintácticas están formuladas con precisión.

iii. Las reglas sintácticas son puramente formales (la función y el significado de una expresión dependen sólo de su forma; si algo es, o no es, una oración, depende sólo de su forma). No hay palabras con sentido únicamente contextual (artículos demostrativos, adverbios

[1] *La* numeración de *la* definición sigue a *la* numeración del artículo original de Tarski.

locales y temporales, etcétera).

A un lenguaje tal, Tarski lo llama un *lenguaje formalizado.* Él entiende por ello fragmentos de los lenguajes naturales, no lenguajes formulados completamente mediante símbolos.

Para formular una definición de la verdad en un lenguaje formalizado tal, hay que distinguir todavía, muy claramente, entre éste (el lenguaje objeto) y el metalenguaje en que se formulará la definición de la verdad. El metalenguaje debe contener los siguientes elementos:

i. Todas las oraciones del lenguaje objeto.
ii. Nombres para las oraciones y otras expresiones.
iii. Términos para conjuntos de expresiones.
iv. Términos para relaciones entre expresiones.
v. Términos para operaciones con expresiones.
vi. Términos semánticos (= relación entre expresiones del lenguaje objeto y los objetos a que estas expresiones se refieren) pueden ser introducidos en el metalenguaje mediante una *definición.*

El *método* para establecer una definición de la verdad para lenguajes restringidos en este sentido es, entonces, a grandes rasgos, el siguiente:

- Se establece la definición parcial (3) para las oraciones más simples que no contienen oraciones como partes.
- Se amplía esta definición a las oraciones compuestas con la ayuda de las reglas sintácticas (definición recursiva) para la relación de *satisfacción*, y con la ayuda de ésta para la verdad.

Finalmente, Tarski se pregunta cuál es la relación entre el concepto de verdad, así definido, y la prueba formal[2], tal como debe ser usado invariablemente en

[2] Una oración es demostrada formalmente mediante *la* construcción de una secuencia finita de oraciones, de manera tal que *la* primera oración en *la* secuencia es un axioma, cada una de *las* oraciones siguientes es un axioma o una oración demostrable directamente mediante una de *las* reglas de prueba que *L* e antecede, y *la* última oración de *la* secuencia es *la* oración por demostrar; o *la* prueba es una secuencia finita de oraciones con estas tres condiciones. *Cf.* Tarski (1966), p. 268.

una teoría formalizada. Concretamente, se pregunta si la prueba formal es un método adecuado para obtener la verdad. Sería un método adecuado si el conjunto de las oraciones susceptibles de una prueba formal, es equivalente al conjunto de todas las oraciones verdaderas.

En el caso del lenguaje formalizado de la aritmética, puede formarse un metalenguaje y puede formularse una definición de la verdad en ella. Esta definición define el conjunto de las oraciones verdaderas. También existe, para este lenguaje, el conjunto de las oraciones formalmente demostrables. Los dos conjuntos, ¿son equivalentes?

Con la ayuda de un método similar al que usa Gödel en su teorema de incompleción, Tarski prueba que los dos conjuntos no son idénticos; es decir, hay oraciones que pertenecen al conjunto de las oraciones verdaderas, pero que no son demostrables mediante pruebas formales. Esto, concluye Tarski, tiene la siguiente importancia para teorías formalizadas:

1. Se puede introducir el concepto de verdad en teorías formalizadas mediante una definición precisa y adecuada.
2. Demostrar es un método para convencerse de la verdad de oraciones dentro de una teoría matemática determinada.
3. Es posible, sin embargo, que no podamos demostrar con las reglas establecidas algunas oraciones verdaderas que nos interesan.
4. Para ampliar la demostrabilidad es posible incluir oraciones nuevas en el sistema de axiomas, o nuevas reglas de demostración, guiándonos por la idea de la verdad. No podemos usar nuevos axiomas o reglas de demostración si cabe la sospecha de que el nuevo axioma no sea una oración verdadera, o que las reglas de demostración puedan llevarnos de una oración verdadera a una falsa.
5. Una teoría enriquecida así, jamás contendrá todas las oraciones verdaderas.
6. Verdad y demostración no compiten entre sí, sino representan, en combinación, un ideal de verdad y demostración que nunca podrá ser alcanzado.

§1.2. El concepto tarskiano de consecuencia lógica.— Veamos ahora la explicación que Tarski ofrece del concepto de la consecuencia lógica que, de acuerdo con su crítico John Etchemendy, tiene la siguiente importancia:

> Cualquiera cuyo aprendizaje de lógica haya rebasado las etapas más rudimentarias está familiarizado con las definiciones de teoría de modelos estándares de las propiedades lógicas. Según estas definiciones, una oración es verdadera lógicamente si es verdadera en todos los modelos; un argumento es válido lógicamente, su conclusión una consecuencia de sus premisas, si la conclusión es verdadera en cada modelo en que las premisas son verdaderas. Estas definiciones, junto con el mecanismo adicional que se requiere para entenderlas, son expuestas en todo libro de texto introductorio en lógica matemática. En estos textos se nos enseña... cómo construir una simple *semántica de teoría de modelos* (Etchemendy, 1990, p. 1).

Tarski antepone a su propia propuesta un breve resumen de la situación que él encuentra y que se propone superar. Resumiremos muy brevemente lo atractivo de cada una de estas propuestas, y por qué no funcionan.

§1.2.1. PROPUESTA SINTÁCTICA.—

1. Tarski advierte primeramente que debemos hacernos a la idea de que toda definición precisa del concepto de consecuencia lógica común tiene algún grado de arbitrariedad, dado que «el concepto de consecuencia no se distingue de otros conceptos del lenguaje diario por un contenido más claro o una denotación mejor delimitada, la manera de su uso es inestable».
2. Una propuesta inicial, basada en las técnicas de la lógica contemporánea recién desarrolladas, parecía prometedora. Se creía que teorías deductivas basadas en reglas de inferencia (*v. gr.* sustitución, *modus ponens*) meramente estructurales, aplicadas a axiomas de la teoría, prueban las oraciones obtenidas por estas operaciones (*cf.* el comentario hacia el final de la sección anterior) y agotan, así, el contenido del concepto de consecuencia. Siempre que una oración sigue de otras, es posible obtenerla con la ayuda de las reglas especificadas por las reglas de las teorías.
3. Tarski recuerda, sin embargo, con el ejemplo de teorías ω-incompletas[3], que la confianza en las teorías del punto anterior, no está justificada: de acuerdo al concepto común de consecuencia, se sigue del hecho de que cada uno de los números posee una determinada propiedad, que todos ellos la tienen; esta conclusión, sin embargo, no es derivable mediante las reglas del sistema.
4. Se pueden hacer extensiones al sistema (*cf.* el final de la sección anterior)

[3] A_0. «0 posee *la* propiedad P»; A_1. «1 posee *la* propiedad P»; etc.; A_n. «n posee *la* propiedad P»; pero no es deducible de *las* reglas invocadas: A. «todo número natural posee *la* propiedad P».

para ajustar por teorías ω-incompletas, y se pueden restringir los lenguajes (por ejemplo, al lenguaje que permite la construcción de los números naturales) para contestar objeciones contra una transición posiblemente injustificada de la teoría a la metateoría. Sin embargo, no parece posible superar la siguiente objeción:

5. La teoría de incompleción de Gödel establece que en los lenguajes bajo consideración, no importa cuánto los enriquezcamos, siempre será posible construir oraciones que *en el sentido común siguen de los teoremas de la teoría deductiva en cuestión*, pero que no pueden ser demostradas en esta teoría con base en las reglas aceptadas.

§1.2.2. PROPUESTA SEMÁNTICA[4].—

6. Tarski atribuye a Carnap el primer intento de una definición precisa del concepto de consecuencia, pero ve un problema en que ésta descansa sobre el concepto de contradicción en un lenguaje formalizado determinado. A continuación, Tarski desarrolla en unas cuántas páginas su propia definición del concepto de consecuencia lógica, que supera, sin contradecirla, las inconveniencias de la propuesta de Carnap. A continuación ofreceré una representación esquematizada de la propuesta de Tarski que, ojalá, sea transparente a primera vista.
7. Tarski se propone la construcción de una definición del concepto de consecuencia, basada en una semántica científica que es:

    i. Formalmente correcta.
    ii. Materialmente adecuada.
    iii. Para una categoría de lenguajes formalizados.

8. En cuanto a adecuación material, Tarski parte de la siguiente suposición

[4] El entendimiento contemporáneo del concepto se desvía en varios puntos de la propuesta original de Tarski; véase la siguiente sección que trata la crítica de Etchemendy. En particular, Tarski parte de un lenguaje formalizado en lugar de, como se hace hoy, lenguajes formales no interpretados (donde la interpretación en un caso específico se hace típicamente mediante especificación de un dominio o universo de discurso), y su concepto de modelo también es diferente del actual. *Cf.* El comentario inicial en (Tarski 2002) de Magda Stroińska y David Hitchcock, p. 167 ss. Para los fines de este trabajo estas diferencias, sin embargo, no son de importancia excesiva. Para un ejemplo de las consecuencias nocivas de no tener en cuenta estas diferencias para la discusión técnica detallada de la definición de Tarski. *Cf.* Gómez Torrente, 2009, pp. 267-268.

intuitiva de lo que debe cumplir una definición del concepto de consecuencia lógica:

(i) Si una oración *X* sigue lógicamente de una clase 𝔎 de oraciones arbitraria, entonces si toda oración en 𝔎 es verdadera, *X* no puede ser falsa.

(ii) Como, además, se trata de una relación formal (no depende de conocimiento extralógico de objetos denotados por oraciones en 𝔎 o *X*), entonces si los nombres de los objetos en 𝔎 y *X* son sustituidos (uniformemente) por nombres de otros objetos, la situación descrita en (i) no cambia.

Lo que da lugar a la siguiente condición necesaria, que debe cumplir la definición del concepto de consecuencia lógica:

> (*F*) Si en las oraciones de la clase 𝔎 y en la oración *X* remplazamos los términos constantes que no son términos de lógica general en forma correspondiente, por otros términos constantes arbitrarios (donde remplazamos constantes de la misma forma ubicuamente por constantes de la misma forma), y de esta manera obtenemos una nueva clase 𝔎' y una nueva oración *X*', entonces *X*' debe ser verdadera siempre que todas las oraciones de la clase 𝔎' sean verdaderas (Tarski, 2002, p. 183-184).[5]

a. No obstante, estas condiciones necesarias resultan ser insuficientes. Si fueran suficientes, sólo sería necesario todavía acomodar el hecho de que «verdadero» ocurre en *F*. Éste término, sin embargo, puede ser definido correcta y adecuadamente con base en la semántica.[6]
b. Pero, en lenguajes formalizados, *X* no siempre sigue intuitivamente de las oraciones de la clase 𝔎 cuando la condición (*F*) está satisfecha. Sólo si el lenguaje en cuestión contiene nombres de todos los objetos posibles (*F*) sería suficiente; pero esta condición jamás puede ser cumplida[7].

[5] Tarski apunta que en esta formulación de *las* condiciones y *las* consideraciones siguientes, ignora algunas complicaciones de naturaleza técnica relacionada con *la* teoría de tipos *L* lógicos y de *la* necesidad de *la* eliminación previa de términos definidos.
[6] El propio Tarski ofrece esta definición, por ejemplo, en «Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen (The concept of truth in formalized languages)» *Studia Philosophica* I, 1935, pp. 261-405.
[7] O, como *lo* formulan Stroińska y Hitchcock: «la condición (F) puede ser satisfecha en casos donde *X* no sigue, pero el *lenguaje* no tiene constantes no-lógicos que designan *los* objetos que serían contra-

c. En preparación de su propuesta de una definición científica, formalmente exacta y materialmente adecuada, Tarski invoca el concepto de *satisfacción.* Esta es una relación entre una secuencia de objetos y una función oracional que es relativizada a un lenguaje formalizado especificado (como otros conceptos semánticos), pero que puede construirse para una categoría extensa de lenguajes formalizados.[8]

d. Mediante el concepto de satisfacción se puede construir el concepto de *modelo:*

   i. A cada constante no-lógica en el lenguaje, corresponde una variable.

   ii. Si se sustituye en una oración arbitraria una constante por una variable correspondiente, entonces la oración se transforma en una función oracional.

   iii. Si se sustituyen en una clase arbitraria *L* de oraciones todas las constantes no-lógicas por variables correspondientes, entonces se obtiene una clase de funciones oracionales *L*'.

   iv. Una secuencia arbitraria de objetos que satisface cada función oracional de la clase *L*' es un modelo de la clase *L*'. Si la clase *L*' consiste sólo de una oración *X*, éste será un modelo de la oración *X*.

9. Definición de consecuencia lógica: La oración *X sigue lógicamente* de las oraciones de la clase $\mathfrak{K}$, si y sólo si cada modelo de la clase $\mathfrak{K}$ es simultáneamente un modelo de la oración *X*.

   a. Esta definición captura muchas de las intuiciones manifestadas en el uso común del concepto de consecuencia.

   b. Se puede demostrar que una oración, que sigue lógicamente de

ejemplos a *la* reivindicación de que sigue» (*op. cit*., p. 159). *Cf.* También *la* siguiente sección y *la* discusión de Etchemendy de este punto.

[8] Por ejemplo, *la* secuencia <2,3,5> *satisface la* función oracional «x + y = z»; *la* noción de satisfacción es uno de *los* conceptos que distingue *la* propuesta de *L* a, en otros aspectos, muy parecida de Bolzano, según observa Etchemendy. Véase también *la* siguiente sección. Para una bibliografía amplia sobre el tema, *vide* Tarski (2002).

oraciones verdaderas, tiene que ser verdadera a su vez.

c. La relación de consecuencia lógica es independiente del sentido de las constantes no-lógicas que ocurren en las oraciones así relacionadas.
d. La condición (*F*) es *necesaria* para que *X* siga lógicamente de las oraciones de la clase 𝔎.
e. Pero no es condición suficiente, en general: la condición (*F*) se puede cumplir sin que *X* siga de las oraciones de la clase 𝔎 si el lenguaje carece de constantes no-lógicos para designar contra-ejemplos[9].

10. Esta definición es equivalente a la definición de Carnap, si se aceptan ciertas convenciones.

§1.2.3. Conclusión.— Tarski observa que no se ha construido una definición correcta y adecuada del concepto de consecuencia mediante las consideraciones anteriores.

No se ha resuelto la separación de todos los términos de un lenguaje en lógicos y no lógicos. Para la presente definición, se ha tomado el signo de implicación y los cuantificadores como términos lógicos. De lo contrario, la definición resultaría en consecuencias contrarias a las intuiciones normales.

Si se incluyeran todos los términos del lenguaje entre los términos lógicos, la consecuencia material coincidiría con el concepto de la consecuencia formal: *X* seguiría de las oraciones de la clase 𝔎 si y sólo si *X* es verdadera, o al menos una oración de la clase 𝔎 sería falsa. Asimismo, conceptos como «analítico» y «contradictorio» dependen de la separación del lenguaje en términos lógicos y no lógicos.

La división retendrá probablemente siempre un aspecto arbitrario que, en algún grado, sería un reflejo natural de la inestabilidad del uso del concepto de consecuencia en el lenguaje común.

[9] En 2.7 Tarski mantiene que es posible demostrar que su definición de seguir lógicamente satisface cada una de sus dos condiciones de ser materialmente adecuada, expresadas juntamente en condición (F), y afirma que la condición (F) no es suficiente para la consecuencia lógica tal como él ha definido el concepto. Debido a que él no produce las dos pruebas aludidas, se deben reconstruir. Su argumento de que la condición (F) es insuficiente, depende de su comentario previo (2.4.4) de que *la* condición (F) puede ser satisfecha en casos en que una oración no sigue formalmente de oraciones dadas, simplemente porque el *lenguaje* carece de nombres para algunos objetos en su dominio. *Cf.* Explicación en Tarski (2002), p. 171.

§2. Segunda parte. Revisión del concepto de consecuencia lógica heredado de Tarski

En la primera parte de este escrito vimos, en resumen, lo que Tarski dice sobre cómo definir el concepto de verdad y cómo definir el concepto de consecuencia lógica. Tarski también señala que su explicación de los conceptos deja pendientes algunas cuestiones. Pero tan pronto uno se asoma a la discusión contemporánea de estos conceptos, se da cuenta de que Tarski, más que poner en reposo una inquietud de la filosofía de la lógica, parece haber abierto una caja de Pandora.

§2.1. INTERMEDIO. LA TEORÍA DE MODELOS.— Una parte del argumento de Etchemendy —que veremos en la siguiente sección con más detalle— descansa en el hecho de que hay cierta discrepancia entre la definición del concepto de consecuencia lógica ofrecida por Tarski en términos de teoría de modelos, y el uso que hoy en día se hace de éste conjunto de ideas. Sería conveniente, entonces, dar alguna idea, aunque muy general, de lo que ha sucedido entre la época en que Tarski ha elaborado su definición fundacional del concepto de la consecuencia lógica en la semántica de la teoría de modelos, y en la actualidad, en cuanto a estas ideas.

§2.1.1. ¿QUÉ ES UN MODELO?.— Solomon Feferman ofrece la siguiente descripción, explícitamente no técnica, pensada para el lector casual:

> Para empezar se requiere un *lenguaje formal* L que tiene uno o varios *géneros* de *variables* con la intención de abarcar diferentes géneros de objetos en una interpretación; puede haber algunos *símbolos constantes* de géneros específicos y algunos *símbolos de operación* para la construcción de términos de variables y constantes. Finalmente, L debe tener uno o varios *símbolos de relación* para expresar relaciones entre términos de géneros especificados, incluyendo usualmente la *relación de igualdad* para cada uno. Bajo una *interpretación* de L se entiende una *estructura* que consiste de un dominio de objetos para cada especie básica de variables y una interpretación de la relación, operación y símbolos constantes de L mediante las relaciones entre, operaciones con, y miembros del dominio de objetos del género apropiado reales; símbolos de relación de igualdad son interpretados como las relaciones de identidad correspondientes. Por ejemplo, si L es el lenguaje de la geometría plana... entonces hay tres géneros básicos de variables que corresponden a puntos, líneas y números; la relación de incidencia es una relación entre puntos y líneas, y la operación de longitud aplica a pares de puntos para producir un número.

> Las *fórmulas* (*correctamente formadas*) de L son generadas de lo que se llama *fórmulas atómicas* que expresan relaciones entre términos del género apropiado mediante clausura aplicando varias *operaciones lógicas* como son, negación, conjunción, cuantificación universal, etc.; las operaciones lógicas seleccionadas constituyen parte de la especificación de L. Por *oración* de L se entiende una fórmula sin variables libres. Por un *sistema de axiomas* en L se entiende un conjunto de oraciones de L.
>
> La relación básica entre una oración *S* de un lenguaje formal y una estructura *M* que interpreta L es la relación que *S* es verdadera en *M*. El concepto de verdad aplicable aquí es la de verdad en una estructura... como modificación de la definición de la verdad de Tarski en su famoso escrito *concepto de verdad* (*Wahrheitsbegriff*) de 1935. Se dice que una estructura es un *modelo de un sistema de axiomas* si cada uno de sus axiomas es verdadero en la estructura... La teoría de modelos es la materia que se ocupa de la pregunta: para un lenguaje L dado y un sistema de axiomas en L ¿qué estructuras de *M*, si acaso alguna, son modelos del sistema? (Burdman y Feferman, 2004, pp. 279-280).

§2.1.2. UN DESARROLLO VERTIGINOSO.— Según hemos mencionado, Tarski partía, para su definición, no de lenguajes formales en el sentido que explica Feferman en el párrafo anterior, sino de lenguajes formalizados. Pero esto no es lo único que deberíamos tener en mente cuando nos fijamos en la definición que contribuyó de manera tan importante a este desarrollo. Para cuando se organizó, en 1963, un simposio sobre la teoría de modelos, en Berkeley, California, este término ya incluía un conjunto enorme entrelazado de nuevas pruebas, nuevos teoremas y teorías sobre relaciones entre estructuras relacionadas con metamatemática y metalógica, que constituían todo un universo completamente inexistente sólo 30 años antes.

El desarrollo explosivo de la teoría de modelos ha creado un campo altamente especializado. No obstante, en cierto sentido parece enraizado en algunos principios simples, desarrollados en su esencia en los años 30 del siglo XX, quizá algo análogamente a como la física contemporánea está enraizada en la Teoría de la Relatividad propuesta por Albert Einstein. Si Roger Penrose o Steven Hawking llegaran a afirmar que Einstein cometió un error de primaria en la elaboración de su teorema, quizá el mundo en general lo aceptaría, encogiéndose de hombros: «los físicos suelen decir cosas extrañas hoy en día». Pero los científicos contemporáneos de la física que identifican toda su cosmovisión no sólo en el teorema (con modificaciones, actualizaciones), sino en el desarrollo ulterior que su formulación ha facilitado, estarían, seguramente, en rebeldía abierta, o en una crisis profunda. Esta metáfora muestre quizá mejor -para el lector ajeno al mundo especializado de la lógica formal contemporánea al que se dirige este intermedio- la provocación

profunda de la acusación que John Etchemendy echaría en cara a uno de los padres de la lógica contemporánea.

§2.2. El argumento de Etchemendy

§2.2.1. La crítica conceptual de Etchemendy.— El filósofo de la lógica, el americano John Etchemendy, afirma que el análisis de Tarski está equivocado en el siguiente sentido: su identificación de la consecuencia en la *teoría de modelos* con la consecuencia lógica, crea una ilusión. La pregunta de si una oración sigue lógicamente de otra, no puede identificarse con la pregunta de si existen interpretaciones que hagan verdadera ésta y falsa aquélla. Argumentos lógicamente válidos pueden fallar la prueba, y argumentos no válidos pueden pasarla. Donde la cuenta de la teoría de modelos efectivamente atina a la extensión correcta, este resultado no se debe a que haya logrado captar el concepto genuino.

El argumento de Tarski sugiere, por ejemplo, que la clave para obtener una definición correcta de consecuencia relativa a un lenguaje dado, depende de la selección de las constantes lógicas en el modelo para el lenguaje. Pero, dice Etchemendy, la teoría de modelos a veces logra identificar correctamente la extensión, y a veces falla, no gracias a una característica común de las expresiones que se mantienen fijas, sino a hechos del mundo. El concepto de la consecuencia lógica ofrecido en la teoría de modelos no es la aceptación general de los lógicos contemporáneos; no obstante es una definición materialmente adecuada del concepto genuino de consecuencia.

§2.2.2. Aspectos técnicos de la crítica.— Lo que Etchemendy parece querer decir con el último comentario, es que el concepto de consecuencia lógica capta, de una manera vaga e incierta, una característica esencial de las relaciones lógicas que existen entre oraciones pero que el mero análisis formal —mediante la teoría de modelos y el concepto de satisfacción (ni tampoco el análisis basado en una semántica representacional)— no logra captar. Para mostrarlo él debe mostrar, sin embargo, que el concepto formulado que Tarski ofrece, en lenguaje científicamente preciso, al igual que las versiones contemporáneas de él, fallan, no sólo en el sentido de que no logran captar este concepto intuitivo de consecuencia lógica, sino que también fallan en sus propios términos.

Una parte importante del argumento consiste en afirmar que es erróneo el

diagnóstico del propio Tarski que afirma que una definición correcta y adecuada del concepto de consecuencia falla, debido al carácter inevitablemente arbitrario de la selección de constantes lógicas en el modelo. Como hemos comentado hace un momento, Etchemendy afirma que la (supuesta) falta de adecuación material del concepto de consecuencia lógica en la teoría de modelos, es independiente de la selección de las constantes lógicas.

§2.2.2.1. El «mito» de las constantes lógicas.— Para ilustrar su punto, Etchemendy recurre a un lenguaje simple que consta de unos pocos nombres. Todas las demás expresiones, supone, son constantes lógicas. En esta circunstancia, la generalización de «si Lupe es miembro del senado, entonces Lupe es hombre»: $\forall x$ (x es miembro del senado $\rightarrow$ x es hombre) resulta falsa, no gracias a la selección de constantes lógicas, sino gracias a la existencia de senadoras. En circunstancias análogas, $\forall x$ (x es presidente $\rightarrow$ x es hombre) resultaría una verdad lógica, pues da la casualidad que no ha habido presidentes femeninos en los Estados Unidos, ni en México, hasta el momento de la redacción este ensayo. Pero esto difícilmente sería visto intuitivamente como una verdad lógica, en el sentido usual. En general, dice Etchemendy, en el caso de cualquier lenguaje dado y cualquier selección de conjunto de constantes lógicas, la explicación asocia un cierre universal particular con cada oración del lenguaje. Algunas de estas generalizaciones serán verdades lógicas («si Lupe es soltero, entonces Lupe es un hombre») y naturalmente verdaderas. Otras serán lógicamente falsas. Pero otras serán aseveraciones contingentes sobre cómo es el mundo, y éstas podrán ser verdaderas o falsas. Si el mundo es suficientemente variado, no serán declaradas, falsamente, verdades lógicas, pero esto no depende de la selección de constantes lógicas correctas, sino del tamaño del universo del discurso y de cómo el mundo es captado por el lenguaje.

§2.2.2.2. La falacia de Tarski.— El problema se deriva, según Etchemendy, de lo que él llama un principio implausible para ofrecer una explicación cuantificacional de verdad lógica. La relación entre oraciones de cuantificación universal y sus instanciaciones, está regida por dos principios, a los que Tarski agrega un tercero, aparentemente falso:

i. Un principio lógico.- Si una oración de cuantificación universal es *verdadera*, entonces todas sus instanciaciones son *verdaderas* también.

ii. Un principio metalógico.- Si una oración de cuantificación universal es *lógicamente verdadera*, entonces todas sus instanciaciones son *lógicamente verdaderas* también.

iii. El principio reductivo.- Si una oración de cuantificación universal es *verdadera*, entonces todas sus instanciaciones son *lógicamente verdaderas*.

Al identificar, invocando el principio iii (que Etchemendy llama el principio de reducción), la verdad *lógica* de una oración con la verdad *simple* de una generalización universal, de la cual aquella sería una instanciación, entonces parece que creamos la ficción de que las verdades lógicas dependen de verdades contingentes, que nada tienen que ver con lógica, según vimos en los párrafos anteriores: $\forall x$ (x es presidente $\rightarrow$ x es hombre) resultaría ser verdadera, entonces *cualquiera* de sus instanciaciones sería una verdad *lógica*, no obstante que es un hecho completamente *contingente* que no haya mujeres presidentes (en la India, por ejemplo, la oración de cuantificación universal arriba sería falsa). El carácter de verdad lógica de una oración como «si Lupe es presidente, entonces es hombre», no puede depender de hechos contingentes. El principio de reducción sin modificación, sin embargo, lo haría parecer como tal.

Etchemendy piensa que el principio de reducción que atribuye a Tarski, es un error técnico manifiesto. Pero el poder persuasivo de su argumento proviene, en gran medida, de lo que él llama «la falacia de Tarski», y que, a grandes rasgos, consiste de un error de lógica modal bastante básico. Como una gran parte de la disputa sobre la crítica de Etchemendy gira en torno a esta supuesta falacia como eje, daremos la palabra primeramente a éste:

> Un argumento $\langle K, S\rangle$ intuitivamente válido[10] resultará lógicamente válido, de acuerdo a la explicación de Tarski, para alguna selección de términos fijos. El argumento no sería válido si todos los elementos de *K* fueran verdaderos, mientras que *S* fuera falsa, y, por tanto, el argumento satisfará, al menos, la definición de Tarski, cuando todas las expresiones que lo componen son incluidas en $\mathfrak{F}$. Esta observación da lugar a la siguiente implicación:
>
> > Si *S* es una consecuencia (en el sentido común) de *K*, entonces *S* es una consecuencia tarskiana de K para alguna selección de $\mathfrak{F}$
>
> Ahora bien, si se pudiera demostrar lo inverso de esta implicación, tendríamos el

[10] Donde *K, S* son un conjunto de oraciones (premisa) y una oración (conclusión), respectivamente. $\mathfrak{F}$ es el conjunto de *los* términos fijos.

resultado más bien impresionante:

> (L) *S* es una consecuencia (en el sentido común) de *K si y sólo si S* es una consecuencia tarskiana de *K* para alguna selección de $\mathfrak{F}$ (Etchemendy, 1990, p. 85ss).

En seguida, Etchemendy usa una cita textual de Tarski donde parece afirmar que su definición, efectivamente, coincide muy bien con el uso normal del término. «En particular es posible probar... que toda consecuencia de oraciones verdaderas debe ser verdadera, y también que la relación de consecuencia... es completamente independiente del sentido de las constantes lógicas que ocurren en estas oraciones» (Etchemendy, 1990, p. 86).

A continuación, Etchemendy (re)construye el argumento aludido por Tarski que, efectivamente, parece darnos el bicondicional (*L*) buscado[11]. Pero, debido a que (*L*) es obviamente falsa, se impone casi forzosamente la sospecha de que Tarski —al menos a primera vista— habría caído en una falacia modal bastante fundamental. Es perfectamente obvio, dice, que hay muchas selecciones de $\mathfrak{F}$ para las cuales las consecuencias tarskianas no son consecuencias genuinas (como hemos observado más arriba); entonces, la prueba que Etchemendy pone en boca de Tarski sugiere algo erróneo: que la prueba muestre que entre las premisas y la conclusión del argumento ⟨*K, S*⟩ exista una relación modal.

> Para mostrar que todas las consecuencias tarskianas son consecuencias en el sentido común, tendríamos que probar un teorema con una modalidad interna. En particular, tendríamos que demostrar que para cualquier *K* y *S,* si
>
> (1) S es una consecuencia tarskiana de *K* (para algún $\mathfrak{F}$)
> entonces las siguientes oraciones serán, juntamente, incompatibles.
>
> (2) Todos los elementos de *K* son verdaderos.
>
> (3) S es falsa (Etchemendy, 1990, p. 87).

Pero sólo podemos probar —continúa Etchemendy— que (1), (2) y (3) son

[11] El argumento es: supongamos que ⟨*K', S'*⟩ es la forma de argumento correspondiente al argumento ⟨*K, S*⟩ y que ⟨*K', S'*⟩ conserva la satisfacción en todas las secuencias; supongamos, además, que todas las oraciones en *K* sean de hecho verdaderas, mientras que *S* es, de hecho, falsa. De esta suposición se deriva de inmediato una contradicción: sabemos que debe haber al menos una secuencia que asigna a cada variable que ocurre en ⟨K', S'⟩ aquel elemento del dominio de satisfacción apropiado que corresponde a la expresión que la variable remplaza. Pero como hemos supuesto que los elementos de *K* son verdaderas y *S* falsa, se sigue que, para esta asignación, ⟨*K', S'*⟩ no puede conservar la satisfacción. Pero esto contradice la hipótesis de que la forma de argumento conservaba satisfacción. (Etchemendy, op. cit., p. 86.)

incompatibles juntamente. La inferencia de «necesariamente (si P y Q, entonces no R)» a «Si P, entonces necesariamente (si Q entonces no R)» es una falacia. La «falacia de Tarski».

§2.2.2.3. UNA RED QUE NOS PERSUADE SUTILMENTE.— Etchemendy no afirma rotundamente que Tarski, de hecho, cometiera esta falacia, ni es éste el único argumento para sostener su crítica; ésta, más bien, se constituye por toda una red de pequeñas malinterpretaciones e imprecisiones técnicas que, en su conjunto, hacen que el argumento de Tarski parezca más convincente de lo que amerita. Además de la «falacia de Tarski», figura de manera importante en esta cuenta lo que Etchemendy denomina la «conflación de las definiciones tarskianas en teoría de modelos con la semántica representacional», que pueden tener un parecido superficial pero dan resultados muy distintos por razones muy diferentes. Otro es el «principio de reducción», ya explicado en la parte anterior de esta sección. Y está, finalmente, el «mito de las constantes lógicas», que hace parecer que la verdad lógica dependa de una selección determinada de constantes lógicas. Pero, como hemos visto, Etchemendy sostiene que los problemas de la cuenta de Tarski nacen de fuentes que nada tienen que ver con la selección de constantes. La consecuencia de todo ello es que la definición de la consecuencia lógica, en la teoría de modelos de Tarski, no sólo no garantiza que una consecuencia lógica tarskiana sea también una consecuencia lógica a secas, sino que tampoco sea extensionalmente correcta cuando se aplica a un lenguaje determinado: hay consecuencias tarskianas que no son consecuencias intuitivas, y consecuencias intuitivas que no pasan la prueba de la definición tarskiana. Logra, no obstante, generar la ficción de confiabilidad:

> Cuando mostramos que una oración *falla* la prueba de Tarski (para cualquier selección de $\mathfrak{F}$), entonces hemos mostrado genuinamente que la oración no es lógicamente verdadera con relación a las expresiones que se tienen por fijas. Así, en la semántica estándar, cuando producimos una interpretación de los nombres y predicados de nuestro lenguaje de primer orden que falsea una oración dada, podemos estar seguros de que la oración no es verdadera sólo en virtud de los significados de las expresiones «lógicas» tradicionales, aquellas que hemos mantenidas fijas en el proceso. El problema con la explicación de Tarski es que la mera ausencia de semejante interpretación o, alternativamente, la mera verdad de la generalización asociada, no puede garantizar que nuestra oración *sea* verdadera lógicamente. De manera similar, si podemos encontrar una interpretación en que las premisas de un argumento dado son verdaderas, pero la conclusión falsa, entonces hemos mostrado genuinamente que la

> conclusión no sigue sólo en virtud de las expresiones mantenidas fijas. Pero la ausencia de semejante interpretación no garantiza que esto así siga (Etchemendy, 1990, p. 138).

Etchemendy afirma que el llamado principio de reducción es la piedra angular de la cuenta de consecuencia en la teoría de modelos. Tras recurrir a varias propuestas para hacerlo viable, concluye que está defectuoso irremediablemente y que no puede garantizar la coextensionalidad con el concepto de consecuencia común/genuino. En la última parte del libro, Etchemendy hace un esfuerzo para demostrar cómo en la práctica la definición de la consecuencia lógica basada en la teoría de modelos, efectivamente genera consecuencias lógicas que no lo son, intuitivamente, y falla de generar algunas, que sí lo son, lo que no significa que no muchas veces logre generar exactamente lo que se requiere. Pero si lo hace, afirma, no es gracias a sus méritos aparentes, que en realidad sólo crean confusión[12].

§3. En defensa del concepto de consecuencia lógica de la teoría de modelos

Era de esperarse que un ataque de esta naturaleza suscitara respuestas enérgicas. Han pasado 20 años desde la primera publicación del libro de Etchemendy, pero la discusión continúa.

Veamos, primeramente, lo que se dice acerca de la «falacia de Tarski», que parece ser la provocación mayor, aunque no sea, quizá, la verdadera clave del argumento, y que además parece bastante endeble –el propio Etchemendy no parece estar muy convencido en todo momento que ésta falacia exista de verdad en la obra de Tarski. Baste con recordar que el propio Tarski estaba muy escéptico acerca de la posibilidad de captar con precisión las nociones modales;

[12] *Cf.* Etchemendy (1990), pp. 144 y 159. Véase, por ejemplo, este resumen de una de las consecuencias prácticas de la definición de teoría de modelos de la consecuencia lógica en Gómez Torrente (2009): «...según Etchemendy, esta visión de argumentos ω en un lenguaje típico de primer orden para aritmética elemental indujo Tarski a requerir que todas las interpretaciones de un lenguaje de primer orden dado compartan el mismo dominio de cuantificación, es decir, el dominio de la interpretación intentada de los cuantificadores del lenguaje (el conjunto de números naturales en el caso de la aritmética elemental); esto tenía el efecto extraño, sin embargo, de que una oración de semejante lenguaje como $\exists x \exists y(x \neq y)$, que afirma la existencia de dos diferentes objetos del tipo del que se habla en el lenguaje (dos números naturales en el caso de la aritmética elemental) sería verdadera en todas las interpretaciones y, por lo tanto, una consecuencia lógica de todos los conjuntos de oraciones (una verdad lógica) según la cuenta de Tarski», p. 250.

entonces, es muy poco probable que haya querido dar un sentido lo suficientemente preciso en sus comentarios en torno a la definición de consecuencia lógica propuesta por él, como para poder atribuirle, a partir de ella, una falacia modal. Además, Tarski compartía con Quine la idea de que no es posible definir nítidamente una distinción entre elementos de lenguaje que tengan y que no tengan contenido empírico. Este sólo hecho hace parecer al menos muy exagerada y poco caritativa la lectura de Etchemendy, hasta donde él efectivamente esté dispuesto a comprometerse con esta idea de una falacia modal de Tarski. En este sentido se pronuncian, por ejemplo, Magda Stroińska y David Hitchcock en su discusión del ensayo original de Tarski, donde hacen referencia también a los trabajos de Sher (1991, 1996) y Gómez-Torrente (1996-1998).

Si suponemos que podemos poner a descansar el problema de la «falacia tarskiana», quedan principalmente los problemas que Etchemendy cree haber detectado en la aplicación del concepto de consecuencia lógica tarskiana, y que he llamado aquí «problemas prácticos». Una discusión muy detallada de estos aspectos se encuentra en Gómez Torrente (2009).

§4. La definición propuesta por Tarski

Etchemendy mantiene en su crítica que la definición de consecuencia lógica, ofrecida en la teoría de modelos por Tarski, no es un análisis conceptual apropiado[13]. Se pudiera contestar (y se ha contestado) que lo que Tarski ofrece, efectivamente, no es una definición que intenta hacer justicia al concepto común de consecuencia, sino que es meramente una definición apta para el uso técnico en la matemática axiomática. Esto, ciertamente, invalidaría una parte de la crítica de Etchemendy, pero parece que no es atinado. ¿Qué es lo que Tarski intentaba definir?

Gómez Torrente (2009, pp. 290-294) mantiene que Tarski, efectivamente, buscaba ofrecer una definición que lograra captar tantas características como fuera posible de la idea tradicional de consecuencia; pero la definición debía satisfacer además también las ideas nuevas, surgidas con el logicismo y los lenguajes axiomáticos; en particular, que incluyera las siguientes características

[13] *Cf.*, por ejemplo, la introducción a Gómez Torrente (2009): «Si se aceptaba esta descripción [que Etchemendy ofrece de la propuesta de Tarski] se tenía que reconocer que las razones que Tarski dio de su cuenta eran problemáticos o falaces... Esto reforzó la crítica puramente filosófica de Etchemendy...» p. 249.

o cumpliera los siguientes requerimientos:

(1) Nunca sucede, en argumentos correctos, que las premisas son verdaderas y la conclusión falsa.
(2) La consecuencia lógica es formal: todos los argumentos que tienen la misma forma de un argumento lógicamente correcto, también conservan la verdad[14]. Se pueden sustituir los elementos de los argumentos no responsables de la corrección sin menoscabo de esta corrección.
(3) La idea misma de «logicidad», como característica de algunas expresiones en particular, que las hace susceptibles e interesantes para un estudio sobre el razonar correcto, es inherente a la tradición del estudio de la relación de consecuencia desde la antigüedad.
(4) Otra idea pre-teorética a que la definición de Tarski probablemente apela, es que la corrección de un argumento es independiente de la riqueza de la clase de expresiones disponibles para sustituir los elementos no lógicos.
(5) Pero Tarski, sin duda, quería superar también algunas deficiencias de la noción pre-teórica, en el sentido usado aquí: en particular, la falta de adecuación material del concepto clásico, tal como se manifiesta en los argumentos ω —según hemos visto en la primera parte—, es uno de los motivos más directos que llevan a Tarski a la formulación de su definición. Y, según observa el propio Tarski, son «sólo los métodos desarrollados en años recientes para el establecimiento de una semántica científica y los conceptos definidos con su ayuda, los que permiten presentar estas ideas en una forma precisa», lo que expresa también la insatisfacción de Tarski con intentos más recientes de proporcionar una definición adecuada del concepto de consecuencia lógica.
(6) Pero esto no quiere decir que Tarski, a fin de ofrecer una definición precisa, quería ofrecer una definición limitada a una visión particular. Gómez Torrente sugiere que Tarski hizo esfuerzos para que su definición acomodara diferencias entre el punto de vista de la tradición logicista, algebraica y axiomática, en cuanto al dominio de cuantificación (si puede o no variar). Tarski intentaba establecer una

[14] Para una explicación detallada del concepto en forma lógica aquí referido, véase también Gómez Torrente (2000).

> definición útil para la tradición axiomática, pero hay poca duda que trataba de acomodar también las ideas de la tradición logicista, como se desprende de su esfuerzo de mostrar que su concepto de analicidad es equivalente a la de Carnap.

Dicho todo lo anterior, es claro, sin embargo, que Tarski no pretendía que su definición fuese un análisis conceptual completo de la noción común. ¿Qué tenemos entonces?

§5. Diagnóstico tentativo

La impresión de todo lo que hemos señalado e insinuado hasta aquí, es al parecer que Tarski nos ha dado, por un lado, una definición de lo que podemos considerar como el concepto central de la lógica, la cual está de acuerdo con los aspectos principales de este concepto desde que por primera vez se reflexionó sobre el tema, y que logra satisfacer también muchas de las exigencias y expectativas de los análisis más recientes. Es una formulación exacta de un concepto que se percibe por quienes la practican, como idea germinal de toda una ciencia precisa que ha dado enormes frutos. No se trata sólo de una definición técnica para una rama estrecha, sino de una definición del concepto al menos muy cercano a una gran parte de los usos que hacemos de este concepto en muchas situaciones.

No obstante lo anterior, un pensador de renombre versado en el campo encuentra esta definición deficiente en aspectos importantes. Muchos otros pensadores de renombre, versados en el campo, han atacado la crítica de Etchemendy desde muy diversos ángulos, pero si es un hecho que la herencia de Tarski es imposible de pasar por alto, también es un hecho que 20 años después de su formulación, también la crítica sigue dando de qué hablar.

Etchemendy parece decir que la comunidad de la lógica formal ha empezado a tomar la definición del concepto de la consecuencia lógica como un análisis del concepto genuino, cuando no lo es. Se dice, en respuesta, que este diagnóstico no es cierto, que prácticamente nadie cree que lo que los lógicos hacen lo realizan en la creencia de que su versión contemporánea de la consecuencia lógica de la teoría de modelos sea el concepto genuino. Pero tengo la impresión de que esta respuesta es superficial. Realmente es otra cosa la que Etchemendy quiere decir: el trabajo de la lógica formal debe basarse en el concepto genuino, y no meramente en un sustituto que sólo tiene en cuenta

sus aspectos formales.

Quizá nos hemos precipitado al considerar que el argumento de la «falacia de Tarski» era fácil de refutar, y que se debía a una interpretación poco caritativa por parte de Etchemendy. Quizá el argumento de Etchemendy pueda reconstruirse mejor así: lo que Tarski buscaba era, sin duda, una definición científicamente estricta. Si es científicamente estricta, entonces debe incluir también un sentido estricto del aspecto modal del concepto de consecuencia. Pero si es estricto en este sentido, entonces es falaz. O bien, no es estricto en este sentido, entonces es deficiente, precisamente en este mismo sentido, al menos como hoy se ve el campo de la teoría de modelos.

Tarski era un escéptico en cuanto a la posibilidad de captar con precisión la noción de necesidad lógica. Pero ante el desarrollo posterior, a partir del trabajo de Prior, de Kripke y de muchos otros, este escepticismo puede parecer injustificado. Y es por ello que puede parecer injustificada la fe ciega en el poder de la definición tarskiana, y también en su aplicación contemporánea.

Quizá la larga discusión en torno a la crítica de Etchemendy, y la aparente imposibilidad de llegar a conclusiones definitivas, se deba a que efectivamente quede una inquietud en este sentido. No se ha podido poner a reposar quizá también porque el punto de vista de Etchemendy, efectivamente, está sostenido por argumentos técnicamente débiles en algunos detalles, o porque, inclusive, se haya llevado a cabo en un nivel puramente filosófico, como dice Gómez Torrente. Pero, entonces, pueda ser posible, quizá, un análisis más profundo que complemente el argumento técnico ausente en la sugerencia inicial de Etchemendy, como también quizá esté sugiriendo Gómez Torrente.

La cuestión, finalmente, de si una definición de la consecuencia lógica debe incluir o no una cuenta precisa del sentido modal, sentido que sin duda alguna está presente en el concepto intuitivo de consecuencia, es un asunto que no puede ser decidido mediante un argumento puramente técnico, según me parece. La cuestión, más bien, parece involucrar ciertos supuestos que a un nivel de discusión formal puedan parecer intuitivamente correctas o no. Pero, precisamente, porque estos supuestos se han perdido de vista. La respuesta dependerá, finalmente, de las características (y aplicaciones) que uno quiera que tenga el aparato técnico para el cual se trata de contestar la pregunta. No creo que haya una respuesta «correcta», independientemente de estas consideraciones.

Referencias

1) Aristóteles (1998), *Metafísica*. Trad. Tomás Calvo Martínez. Gredos: Madrid.
2) Burdman Feferman, Anita y Feferman, Solomon (2004), *Alfred Tarski, Life and Logic*. Cambridge University Press: Cambridge.
3) Etchemendy, John (1990), *The Concept of Logical Consequence*. Harvard University Press: Cambridge, Mass. and London, England.
4) Frege, Gottlob (2001), *Schriften zur Logik und Sprachphilosophie. Aus dem Nachlass*. Meiner: Hamburg.
5) Gómez Torrente, Mario (1996), «Tarski on logical consequence». *Notre Dame Journal of Formal Logic* 37: pp. 125-151.
6) Gómez Torrente, Mario (1998), «On a fallacy attributed to Tarski». *History and Philosophy of Logic* 19: pp. 227-234.
7) Gómez Torrente, Mario (2000), *Forma y modalidad; una introducción al concepto de la consecuencia lógica*. EUDEBA: Buenos Aires.
8) Gómez Torrente, Mario (2009), «Rereading Tarski on Logical Consequence». *The Review of Symbolic Logic* 2(2): pp. 249-297.
9) Sher, Gila (1991), *The Bounds of Logic: A Generalized Viewpoint*. MIT Press: Cambridge, Mass. and London.
10) Sher, Gila, 1996, «Did Tarski Commit "Tarski's Fallacy"?». *The Journal of Symbolic Logic* 61(2): 653-686.
11) Tarski, Alfred (1966), Anhang «Wahrheit und Beweis». In: *Einführung in die mathematische Logik*. Vandenhoeck & Ruprecht; Göttingen; 5. Auflage 1977; pp. 244-275.
12) Tarski, Alfred (2002), «On the Concept of Following Logically»*. *History and Philosophy of Logic* 23(3): pp. 155-196.

*Traducción de artículos publicados originalmente en polaco («O pojęciu wynikania logicznego», *Przegląd Filozoficzny* 39, 1936, pp. 58-68) y en alemán («Über den Begriff der logischen Folgerung», en *Actes du Congrès International de Philosophie Scientifique*, Sorbonne, Paris, 1935 (*Actualités Scientifiques et Industrielles* 394) (VII, 1-11), Paris, Hermann,1936) y cotejados contra la traducción previa al inglés (*Logic, Semantics, Metamathematics. Papers from* 1923 *to* 1938, trans. J. H. Woodger, Oxford, Clarendon Press, 1956; 2a. edición, Indianapolis: Hackett, 1983) por Magda Stroińska y David Hitchcock. Un glosario sobre la traducción del polaco al inglés y viceversa, vide:
http://www.humanities.mcmaster.ca/~hitchckd/glossaries.htm

DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica

INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

INFORMACIÓN DEL AUTOR | AUTHOR AFFILIATIONS
Kurt Wischin es Docente de Tiempo Libre en el Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Queretaro. Maestrando en Filosofía [≈MPhil Candidate] en la Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección Postal: Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Queretaro, Av. 16 de septiembre #57, Centro Histórico, Santiago de Querétaro, QRO, México. Email: kurt.wischin@gmail.com.

INFORMACIÓN DEL TRABAJO | WORK DETAILS
[Artículo. Original] Licencia: CC. Con permiso del autor. Publicado como:

Wischin, Kurt. «Sobre la definición semántica de consecuencia lógica». Disputatio. Philosophical Research Bulletin, Volumen 2, Número 3 [Diciembre de 2013], pp. 111–136. ISSN: 2254–0601.

Separata: No. Reedición: Si. Traducción: No. Licencia: Con permiso del autor. Publicado originalmente como:

Wischin, Kurt. «Sobre la definición semántica de consecuencia lógica». In: J. S. Arellano Rodriguez & E. M. González de Luna (coords.), Estudios de Filosofía Política, Ética y Epistemología. Querétaro: Universidad Autónoma de Queretaro (2011), pp. pp. 245-275. ISBN: 978-607-7740-86-5.

INFORMACIÓN DE LA REVISTA | JOURNAL DETAILS
Disputatio. Philosophical Research Bulletin, ISSN: 2254-0601, se publica anualmente, bajo una licencia Creative Commons [BY-NC-ND], y se distribuye internacionalmente a través del sistema de gestión documental GREDOS de la Universidad de Salamanca. Todos sus documentos están en acceso abierto de manera gratuita. Acepta trabajos en español, ingles y portugués. Salamanca – Madrid.
E-mail: (✉) boletin@disputatio.eu | Web site: (⚛) www.disputatio.eu

Disputatio. Philosophical Research Bulletin 3 (2013), pp. 139-155

La ética como imprescindible *ficción* antropológica

Ethics as an indispensable anthropological *fiction*

LUCIANO ESPINOSA RUBIO

Recibido: *04-Septiembre-2013* | Aceptado: *20-Noviembre-2013* | Publicado: *20-Diciembre-2013*

Hablar de ética, como de cualquier otra cosa, es tratar de la vida humana desde una mirada obviamente finita y eso aconseja cierta humildad en el tono y asumir el carácter provisional de las afirmaciones. Se trata de un discurso contingente, aunque no se reconozca, como la propia peripecia atribulada de los hombres, donde las mayúsculas y los absolutos son inadecuados porque menosprecian la menuda realidad de los hechos y conducen al choque sectario.

Ética · Antropología · Ficción · Acción · Vida.

To speak of Ethics, as of anything else, is to deal with human life from an obviously finite look, and that advises certain humility in tone and to assume the provisional nature of the statements. This is a contingent speech, although it may not be recognized, as the troubled vicissitudes of men, where capital letters and absolutes are inadequate because they disparage the minute reality of facts and lead to sectarian clash.

Ethics · Anthropology · Fiction · Action · Life.

L. Espinosa Rubio (✉)
Universidad de Salamanca, España
email: espinosa@usal.es

ARTÍCULO

La ética como imprescindible *ficción* antropológica

LUCIANO ESPINOSA RUBIO

§1. Hacia una posición no dualista

HABLAR DE ÉTICA, COMO DE CUALQUIER OTRA COSA, es tratar de la vida humana desde una mirada obviamente finita y eso aconseja cierta humildad en el tono y asumir el carácter provisional de las afirmaciones. Se trata de un discurso contingente, aunque no se reconozca, como la propia peripecia atribulada de los hombres, donde las mayúsculas y los absolutos son inadecuados porque menosprecian la menuda realidad de los hechos y conducen al choque sectario. En esta línea, Fernando Savater se ha hecho eco de Odo Marquard al aconsejar una «dietética del sentido y un adelgazamiento del énfasis», y remata: «lo contingente no es una lacra en el empeño ético y estético, sino su condición inexcusable» (Savater, 2003: 184 y antes 183). Necesitamos este saber humilde precisamente para fajarnos con mayor tino y sensatez ante los desafíos de una vida siempre incierta y no pocas veces requerida por llamamientos morales problemáticos. Tampoco es preciso tener guías y seguridades a toda costa ni vestir con el nombre de valores lo que son ideologías a veces rígidas y cerradas, sino que más bien conviene aceptar la duda y la revisión de las propias posiciones.

En segundo lugar, parece necesario suturar lo escindido, por difícil que resulte ante la complejidad de los asuntos, pero sin caer en una suerte de fusión entre los diversos planos en juego. Quiere decirse que nuestro punto de partida rechaza, por ejemplo, una dualidad que no sea meramente utilitaria entre ética formal y material, o, si se prefiere, la división entre éticas que giran en torno al deber o a la felicidad, así como las tentativas de fundamentación basadas en supuestas estructuras fijas de carácter natural, antropológico o histórico. Tampoco parece que sea acertado reducir lo religioso a lo moral, como a menudo se hace, en detrimento de lo primero. Desde luego que no es fácil argumentarlo, pero se intentará ofrecer una perspectiva que en cierto modo integre esas posiciones. Así, hablar de la ética como *ficción* significa que hay en

el ser humano un resorte libre y creador de proyectos de vida plena, aunque ello no carezca de raíces psicobiológicas, del mismo modo que ese carácter constructivo no responde al capricho sino a las densas relaciones intersubjetivas y culturales, así como a la inteligencia de la imaginación simbólica. La ética es entonces la capacidad no arbitraria de concebir contenidos específicos (valores, fines, normas, etc.) para gobernar la conducta y luego reflexionar sobre su aplicación, por eso concluimos que tales propuestas son *inventos* revisables (para dar mejores frutos) e *ilusiones* movilizadoras al servicio de la vida buena. En este sentido ajeno a principios inalterables, no veo inconveniente en decir que el primer deber es la felicidad, la cual siempre implica *reconocer* a los demás como iguales.

Vistos los dualismos desde otro ángulo, no parece de recibo la habitual confrontación entre ser y deber, o, en otro plano, la dicotomía formalmente insalvable de necesidad y libertad, como bien muestran las dos primeras Críticas kantianas que el propio autor alemán intentó restañar —no se olvide— con la tercera. Pero lo que aún se entiende menos, bajo el aparente divorcio entre fenómeno y nóumeno, es la homología de fondo entre la ley natural que dicta la razón pura y la ley moral que prescribe la razón práctica, pues al cabo el imperativo categórico pretende incluso mayor objetividad que la ciencia de los fenómenos al consagrar al deber como el bien en sí. Según esto, habría una disposición metafísica semejante afincada en lo inmutable que opera en ambos registros, sin contar con las diferencias cualitativas de cada uno y menos aún con la dimensión espacio-temporal de la vida y las consecuencias visibles de los actos. La clásica contraposición de Max Weber entre ética de la convicción y de la responsabilidad sirve para ilustrar las aporías del asunto. En sentido inverso, tampoco resulta convincente considerar la generación de los discursos morales como una mera sucesión cultural sin coherencia alguna y juzgarla de modo puramente relativista, como algo ajeno por completo a ciertas pautas antropológicas tomadas al menos en sentido amplio. En resumen, no creemos que haya cabida para instancias transcendentales en el origen del pensamiento ético, pero querríamos que ganase universalidad a lo largo del devenir histórico, tras un proceso de aprendizaje y acuerdo.

Lejos de una retórica casi *sublime* de la moral (pero que a la hora de la verdad queda reducida a un catálogo de mandatos y reglas), hay que proponer un acercamiento entre lo material y lo ideal, los medios y los fines, los llamados bienes morales y los naturales, lo propiamente ético y lo intelectual, etc., con el propósito de reconocer que el juicio personal es intransferible ante situaciones que siempre son concretas, sobre todo a la hora de remediar problemas

(Dewey, 1986: 174-183). No suscribo un enfoque *pragmático*, pero acepto que no se puede disociar la reflexión ética del resto de actividades ordinarias: una cosa es distinguir las esferas y otra muy distinta es buscar un lugar incontaminado (el de los valores y los deberes) pero inoperante cuando hay dilemas peliagudos e intereses diversos en juego. Al revés, la ética tendría que hermanarse con otros conocimientos y con el carácter circunstanciado de la existencia para acercarse cuanto sea posible a su aplicación real (lo que facilitaría la adaptación de la norma a los casos singulares, según la admirable *epiqueya* que encomiaron los griegos), pues ahí es donde se muestra su auténtica importancia en la vida cotidiana. Eso sí, tiene que estar dispuesta a *mancharse*…con los conflictos irresolubles y las decisiones inciertas, como siempre han mostrado de forma desgarrada los mitos, narraciones y tragedias de la cultura universal: el error, la antinomia y el daño son perennes y pocas veces quedaremos satisfechos con la resolución tomada ante un caso complejo, pero nada hay peor que la hipocresía de disociar la realidad concreta y los llamados ideales para ponernos a salvo.

En esta línea interpreto la tendencia filosófica contemporánea a dar protagonismo a la experiencia (privada y pública) y a encarnar lo universal, si cabe la expresión, como se aprecia en la *eticidad* propuesta por Hegel, las *cosmovisiones* según Dilthey, la *circunstancia* en Ortega, el *mundo de la vida* en la fenomenología, etc. Por razones análogas, importa asumir la deriva que atraviesa la Modernidad al hilo de sus promesas incumplidas: me refiero al tránsito crítico, lúcido a la par que frustrante, desde una *razón teórica* que se proclamaba autosuficiente (en falso) con Descartes hacia una *razón práctica* que también se creía imbatible, ahora sí, por contar con una libertad y una voluntad que parecían puras y sin límites, pero que ha resultado desenmascarada —filosofías de la sospecha mediante— y desemboca al cabo en una *razón estética* un tanto deslavazada o superficial. El camino histórico que se ha seguido, primero hacia la inmanentización del *logos* y luego hacia la autocrítica del discurso racional, ha generado desengaño a la vez que emancipación de férulas heterónomas, sin acabar de encontrar algún equilibrio. Pues bien, reivindicamos la integración de esos tres tipos de racionalidad que pretendía la mejor Ilustración (Habermas *dixit*), a pesar de la demoledora fragmentación socio-cultural de hoy, tan alienante como valedora del pluralismo, y junto a esta ambivalencia aceptamos una *lógica borrosa* que se debate en las fronteras y los márgenes de los saberes tradicionales, atareada con los diferentes *grados* y *relaciones* de los múltiples asuntos en liza…

El pensamiento tiene que tomar en consideración la *contingencia* como categoría esencial y elaborar continuamente modelos que se ajusten mejor a las

demandas de un tiempo fluido y sobrecargado de variables. No se trata de correr detrás de los acontecimientos en un mundo siempre indócil, pero sí de bajar a él desde los altos principios e ideales para ofrecer respuestas flexibles y eficaces, esto es, crear *artefactos* éticos para estar a la altura del desafío y fortalecer nuestra humanidad compartida. Lo cual no es óbice para que haya un sesgo metafísico, pues

> «Tanto si la ética toma como punto de partida la realidad ético-política, los valores ideales o una conciencia moral, el lenguaje ordinario o las convicciones de las personas prudentes, los análisis correspondientes permanecen vinculados a un saber previo sobre el hombre y el mundo incorporado en el punto de partida» (Höffe, 1994: 187)

Este es el trasfondo sobre el que se recorta la autodeterminación ética en cada contexto, tal como ocurrió en el proceso de hominización y después con el caudal histórico de la acción humana orientada por modelos más o menos ricos y versátiles. Hay que salvaguardar los contenidos de ese bagaje compartido que se consideran imprescindibles para sentirse bien, lo que supone satisfacer necesidades, deseos y metas interculturales (sobrevivir, tener alguna seguridad física y simbólica, conservar la cohesión grupal, transmitir legados y códigos a las generaciones posteriores, alcanzar un mínimo bienestar, etc.), que luego se abren hacia lo *lujoso* o superfluo, tan esencial para el ser humano según dijo Ortega, e incluso hacia *lo gratuito* e incondicionado. Y es dentro del acervo colectivo donde cada uno modulará la propia vida a su manera.

Este trabajo no acaba nunca, sólo cabe pulirlo a través de nuevas reformulaciones en pos de la universalización histórica de los valores, derechos y deberes humanos fundamentales que mejor satisfagan aquellas aspiraciones, empresa lograda por tanto *a posteriori* y que a la vez amplía el margen para la individualidad. Digamos, en fin, que tenemos algunos presupuestos iniciales pero no resultados teledirigidos. Quizá por eso se ha dicho que la moral no es una solución perfecta ni un burladero para huir de las cuestiones difíciles, sino un punto de partida él mismo problemático (Innerarity, 1995: 147). Así como el nacionalismo ha sido el último recurso de muchos políticos infames, según el famoso *dictum*, así también el moralismo lo ha sido para muchos intelectuales incompetentes, que a menudo han hecho de él un arma arrojadiza más. Luego la obligación filosófica consiste, según creo, en sumarse a esa labor creadora sin miedo a contaminarse con la realidad efectiva de los seres y las cosas, desde la conciencia clara de que no hay red de seguridad sino incómodas ambigüedades a la hora de actuar *en vivo y en directo…*

§2. Antropología y construcción de sí: la sutura biocultural

Recapitulemos que la ética consiste en idear libremente —dentro de una circunstancia dada— ciertos modelos de vida de un tipo peculiar: los que permiten dirigir la propia conducta hacia una más plena humanización, lo que implica evitar en lo posible los dualismos que dividen esfuerzos y objetivos. Pues bien, la base de tal enfoque es una concepción antropológica que aúna los condicionantes ya mencionados (propios del proceso evolutivo y del contexto natural e histórico) con el poder de autoconstruirse mediante el quehacer acumulado en instituciones, símbolos e instrumentos de toda clase. El ser humano —como han señalado tantos autores— tiene una naturaleza abierta que denomino *biocultural* y que le permite seguir diversos caminos de realización, dado que los dispositivos innatos son justamente los que le dotan de plasticidad y, de manera recíproca, elegir le hace darse forma a sí mismo dentro de unos límites (Espinosa, 2007). En este círculo fecundo de instancias, la ética es una de las vías primordiales de la cultura para ejercer ese modelado de sí a través de un tipo específico de pensamiento y acción, pues el *homo sapiens* es frágil y está inconcluso. Dicho de otra manera, no puede prescindir de algún tipo de comportamiento axiológico y reglado para salir adelante.

En cuanto a los orígenes, como no puede ser de otra manera para tratar de cualquier cosa que concierna al hombre, hay que asomarse un momento a la biología e indagar en ella sobre las posibles bases de la moralidad. Obviamente, ésta no se reduce a aquélla pero tampoco es concebible sin considerarla en una u otra medida. Para ser breves me remito a los conocidos estudios del prestigioso etólogo Frans de Waal, quien asegura que en los primates hay precedentes o elementos protomorales tales como una sociabilidad compleja, la empatía e incluso el altruismo, la cooperación y la reciprocidad diferida en el tiempo, ciertas formas de renuncia individual y de equitatividad, la resolución reglada de conflictos, la búsqueda del bien común, etc. (De Waal, 2007: 37, 40, 49, 71, 82). No acepto el gradualismo que suscribe el autor citado puesto que el caso humano supone un salto cualitativo donde sólo la autoconciencia reflexiva establece el juicio moral, pero sí comparto la idea de que hay unas «tendencias» de cuño filogenético y por consiguiente una «predisposición moral» (semejante a la del lenguaje), de modo que se puede hablar de las «raíces evolutivas» de la moralidad (De Waal, 2007: 207 y 224). Nótese que esas propensiones no sólo no determinan sino que son las que posibilitan que emerja la moral, como ejemplifica el hecho de que niños de algo más de un año ya sean capaces de

mostrar signos de compasión y de dar consuelo (por cierto que también lo hacen las mascotas). Primates y humanos tienen en común la interiorización de pautas de comportamiento en virtud de las interacciones sociales y afectivas, a la vez que un paso decisivo los separa cuando entra en juego la dimensión simbólica abstracta (ibid. 54, 216). Y ésta es la que intensifica y afina, curiosamente, los rasgos emocionales señalados hasta formar un conjunto indiscernible de idea y sentimiento que permite la aparición de nuevos y más complejos aspectos humanizadores como la duda agobiante o el sacrificio premeditado, la deliberación moral cargada de piedad o de rigor, la anticipación del porvenir y la generalización de las consecuencias de actos y valores, o la conciencia alegre del autogobierno que busca lo bueno…

Tan erróneo es acercar en exceso como alejar demasiado al humano y al primate, dada la historia filogenética compartida y la diferenciada trayectoria posterior. Sería iluso olvidar que la transformación de los instintos en hábitos y aprendizajes que se distancian de la respuesta inmediata no significa desconectar del entorno, es decir, que permanecen las huellas impresas por la sinuosa *adaptación* evolutiva a múltiples variables internas y externas, donde convergen a lo largo del tiempo lo espontáneo y lo artificial en una suerte de *reflejo inteligente*. Y ese devenir bifronte porque mira hacia atrás y hacia adelante es el que abre camino a la *innovación* creadora, luego no es fácil trazar fronteras nítidas entre lo innato y lo adquirido en muchas reacciones y conductas. Del mismo modo, las emociones y las razones se alían en una red intrincada, como han puesto de manifiesto recientes estudios neurobiológicos y ya habían intuido algunos de los más agudos filósofos (Damasio, 2005). Hay que ver en ese trasfondo psicobiológico al menos la *causa ocasional* de lo humano, si es que no la *eficiente*, pero nunca tomarlo como una amenaza para nuestras condiciones intelectuales y morales únicas, pues esta cualidad ontológico-espiritual no sobreviene por arte de magia y el hombre se apoya siempre en la interacción constante entre la naturaleza en general y las sutilísimas e inconscientes operaciones de su cuerpo en particular.

Digamos que el bagaje psicosomático también se proyecta en el terreno moral como condición necesaria pero no suficiente. Cabe aseverar, por una parte, que «Nuestras intuiciones, emociones y sentimientos morales, en parte anclados en nuestro genoma, son la piedra de toque de las teorías éticas» al dotarnos de claves básicas como la compasión o la empatía que cimentan el edificio, aunque luego sea necesario el concurso de la reflexión para encajar los diversos factores y guiar la conducta (Mosterín, 2009: 360s.). Esa peculiar sensibilidad hacia los otros adquirida a lo largo de miles de años facilita la supervivencia del grupo y

del individuo porque aporta valoraciones adecuadas y promueve actos constructivos de toda índole, lo que a menudo tiene gran peso en las ideas que llegan después. Así, la gran mayoría de los humanos comparte ciertos rasgos morales en relación a temas importantes, como la repugnancia espontánea ante la violencia gratuita o el impulso de proteger al vulnerable, y lo peligroso sería justamente silenciar esa disposición al modo en que han querido hacer siempre los totalitarismos que deshumanizan al perseguido para ser implacables.

Ahora bien, no es menos cierto que la creación de sí o *autopoiesis* cuenta con una faceta voluntaria insoslayable (la *proairesis* aristotélica) a la hora de elegir un motivo y de diseñar un futuro, lo que requiere el concurso integrado del conocimiento, la imaginación y la capacidad de decidir o voluntad, así como de los estímulos para la acción agrupados en cinco grandes clases de *motivos*: las necesidades, los deleites, los compromisos, los proyectos y los experimentos (Savater, 2003: 185, 26 y 52). A la *infraestructura* orgánica enunciada más arriba se le suma esta densa *superestructura* que, en condiciones normales, prolonga aquélla pero refinándola enormemente con el pensamiento, aunque también puede modificarla e incluso rectificarla, según las circunstancias, la cultura, la biografía, los humores y las creencias de cada uno. Ambos planos son complementarios y de ellos derivan las cuestiones axiológicas y deontológicas, no al contrario, pues el raciocinio que define a éstas no funciona en el vacío sino que se nutre de aquel humus de propensiones y estimaciones siempre renovado por los componentes intelectuales, imaginativos y motivacionales.

Son dos tipos de experiencia y de aprendizaje soldados entre sí, donde lo más remoto fue adquirido por la especie y lo más cercano es concebido por la cultura e *incorporado* por los sujetos particulares. Huelga decir que hay una retroalimentación permanente que articula mediante símbolos tales elementos, lo que convierte a la ética en una búsqueda de información, motivos e ideales que merezcan ser caracterizados como *buenos*, alimentados con una mezcla de componentes innatos, aprendidos e inventados en una gama de registros sin solución de continuidad. Las disposiciones naturales y la complejidad cerebral promueven, paradójicamente, la distancia simbólica que el humano interpone entre los impulsos y la acción (sin romper con los resortes previos que le han ayudado), a la par que la desviación creadora genera una segunda naturaleza *artificial* (siempre inacabada) que ensancha y fortalece aquellos rasgos primeros. Esta potencia mediadora de la cultura inaugura, no obstante, espacios novedosos y *gratuitos* de vida, presentes por ejemplo en la gran sofisticación no instrumental del arte o de la misma ética. Quizá por eso un sector del pensamiento occidental ha puesto el acento en el artificio histórico

como definitorio de la vida humana, por encima de la naturaleza: baste recordar los ejemplos señeros de los sofistas, de cierta tradición humanista moderna o de los existencialismos, cada grupo con sus notas propias pero todos unidos en torno a una especie de *ars inveniendi sui* que convierte al hombre en productor de su esencia a través de una existencia polimorfa y abierta al futuro (Grassi, 1993; Espinosa, 1995 y 1996). En resumen, este «novelista de sí mismo», en palabras de Ortega, explora siempre nuevas posibilidades sin dejar de apoyarse en lo aprendido, así como en lo que es filogenéticamente y apenas cambia.

Habría que concluir que entre el *ser* y el *deber* media el *querer* fundamental que bien puede definirse como el deseo constitutivo y constituyente (al modo espinoziano) que se dota de proyectos y estrategias para realizarse. Nos interesan, por tanto, las propuestas históricas de un saber convencional, no necesariamente objetivo cual mero reproductor del orden necesario de las cosas, que inventa mundos no dados y por eso genuinamente humanos: el *racionalismo* que busca la exactitud casi cuantitativa deja paso en este campo a la fantasía verosímil de *lo razonable*, a la capacidad de proponer retos morales, estéticos y políticos para el desarrollo común por medio de acuerdos intersubjetivos. Esta forma de (auto)ficción cualificada es uno de los núcleos antropológicos del *homo sapiens* (también *demens*) que consiste en darse una identidad renovada, tan pujante y versátil como pueda. Ahí convergen las raíces naturales y culturales de la moralidad, pues ambas enriquecen nuestras opciones en una vida que las trenza sin cesar. No hay determinismo biológico por un lado ni indiferencia o pura voluntad por otro, sino una síntesis igualmente *biocultural* de la ética desde la que se levantan el resto de juicios y decisiones, siempre dinámicos y variables. Además, el papel crucial de las historias que los hombres nunca han dejado de contarse al respecto otorga a esa identidad un carácter narrativo, una memoria común que se transmite y unos planes de futuro que en las sociedades históricas (o no tribales) son parte esencial del presente.

§3. La imaginación creadora: la sutura epistémica

Una vez descartada una lectura esencialista (sea biológica o metafísica) de la condición humana, conviene abonarse al perspectivismo tanto epistémico como moral, en la medida en que reconocemos límites y nos situamos dentro de lo real a todos los efectos, no fuera y supuestamente dotados de una mirada panóptica. De hecho, la imaginación creadora mentada proporciona nuevos

ángulos para observar la interacción fluyente de sujeto y mundo, es decir, diferentes modos de interrogarse y de plantear un problema, formas inéditas de concebir la vida, principios y valores antes desconocidos o postergados, propósitos que van más lejos de lo hasta entonces convenido, etc. Consta también que la inmersión en la realidad a través del largo proceso hominizador garantiza cierta capacidad de conocer y actuar por parte de la especie, pero el terreno moral no se reduce a meros fines pragmáticos que finalmente denotan una actitud positivista. Por el contrario, estamos en el espacio de lo razonable que incluye *inventos espirituales* y no materiales, intangibles pero harto eficaces para la vida: es el ámbito de lo *aproximativo* porque requiere sucesivos acuerdos prácticos en la esfera pública y en el fuero interno, según las eventualidades de cada caso, donde las convicciones pueden modificarse si es preciso cuando realmente están vivas y no esclerosadas. Junto a lo que la tradición llamaba mores y costumbres (de origen histórico incierto e impersonal), también cuentan el inconformismo y la necesidad de liberarse de aquéllas, de modo que en las sociedades abiertas hay una dialéctica permanente de ambos polos. Y todo eso sin perder el aire *ilusorio* de lo no dado para siempre sino de lo traído a la existencia por el ingenio humano que se provee de modelos sucesivos para crecer, con la única condición de no ser deliberadamente falsario.

Desde otro enfoque, es útil traer a colación a ciertos autores olvidados como Vaihinger o Marchesini: para el primero, la «imaginación creadora» engendra un saber ficticio pero coherente que debe tomarse «como si» fuera fidedigno respecto a lo real (*Der Philosophie des Als Ob*, I, 23, 1911); y para el segundo, de modo más concreto, las ficciones actúan como valores y estímulos que regulan afectivamente la vida psíquica, moral y social (*Le finzioni dell´anima*, 1905). Tomo los datos de Ferrater Mora (1986: II, 1161 ss.), quien añade su propia idea de que este tipo de ficciones se objetivan —son otro tipo de realidad— como parte de los sistemas simbólicos y tienen eficacia social en la medida en que son portadoras de sentido (*El ser y el sentido*, X, 4). No es necesario entrar en detalles, lo que importa es establecer que lo ficticio es operativo y tiene un lugar relevante en la existencia humana, sin caer por ello en el puro ficcionalismo al modo nietzschiano. Recuérdese más bien a Kant, en otro plano, quien no está muy lejos de este *como si* cuando se refiere a los juicios reflexionantes (no determinantes) y a las ideas regulativas (no constitutivas), destinadas a mediar entre la necesidad y la libertad en la *Crítica del juicio*, como es sabido. La conclusión es que hay que hacer suposiciones verosímiles allí donde no es posible estar seguros (no por eso dejan de tener importancia y fuerza de arrastre) y que en este espacio intermedio se juega la ética. José

Antonio Marina, por su parte, ha reivindicado estas posturas para enfatizar el papel creador de la inteligencia y de la imaginación al servicio de la libertad que inventa guías de conducta y metas a lo largo de la historia, donde el hombre tira de sí «a lo Münchhausen» para dotarse de una identidad mejor mediante proyectos sobre la vida buena y la dignidad (Marina, 1998: 104, 209 s.; y 2010: 210 y 214). La ficción así entendida permite crear nada menos que un diseño de vida, práctico y movilizador, lo cual nada tiene de extraño si uno piensa que el dinero es el gran ejemplo cotidiano de una convención tan ilusoria como determinante. Claro que en el ámbito de la ética se trata de ficciones no instrumentales, donde las hay mejores y peores, benéficas y perniciosas, por lo que debe imperar la responsabilidad y la obligación de cualificarlas.

Tampoco se trata de un relativismo grosero ni una mera fantasía sin criterio, sino de algo coherente con la raíz metafísica heracliteana antes que platónica: los conocimientos y los valores suelen ser mudables y tener fecha de caducidad como los propios hombres, e incluso ante lo hipotéticamente eterno la mirada humana siempre sería perspectivista y móvil; a lo que se añade en segundo lugar la enseñanza pluralista de Wittgenstein, para quien no hay *hechos* éticos sino juegos de lenguaje orientados a la acción, en el contexto de otros discursos-juegos donde cada uno tiene sus propias reglas internas y de aplicación (Blackburn, 2006: 140 s. y 180-187). No hablamos de ciencia ni de mística, de ahí que la propia libertad moral también se exprese con esta plasticidad inteligente y un margen de maniobra respecto a distintos contextos, temas y opciones, hilvanados lingüísticamente en busca de sentidos y de comportamientos ajustados. Es habitual pensar que de este modo perdemos *la* verdad y la *univocidad*, pero éstas son nociones convencionales como cualesquiera otras dependientes de la falible aserción humana, por más enfáticos que nos pongamos, y en cambio se gana una *multivocidad* manifiesta en diferentes campos específicos pero sometidos a contrastes internos. En el caso de la ética, no sobra asumir cuando proceda la *equivocidad* de asuntos tan complejos y delicados, dado que incluso los imperativos unívocos requieren algún discernimiento y no tienen aplicación simple en muchos casos. Es innecesario coincidir con Groucho Marx (cuando decía solemne a su interlocutor que tales eran sus principios…, pero que si no le gustaban tenía otros) para recomendar prudencia con la idea de verdad moral, lo que puede enseñarnos en la praxis a ser más tolerantes, comprensivos y dúctiles ante un mundo siempre desbordante e inmanejable, sin abandonar por ello nuestros valores. Digamos que no vale todo, pero eventualmente sí más de una cosa.

Esta exigencia de flexibilidad es harto difícil, en contra de lo que parece, pues se trata de hallar buenos *motivos* y de crear normas, derechos y finalmente leyes que sirvan a una vida más digna para todos, así como de elaborar teorías aplicables y alcanzar acuerdos generales. Lo que parece peligroso es imponer las creencias particulares, que antes o después reclaman —incluso de buena fe— la legitimación en exclusiva con su inevitable componente sectario. Aquí se propone, en cambio, inventar entre muchos las ficciones morales que parezcan más razonables y benéficas, *como si* fueran a instaurarse poco a poco y a resultar transformadoras en una u otra medida. Administrar correctamente esa libertad creadora requiere una alianza entre las diversas esferas del saber humano, que actuarían como contrapesos entre sí, pero sin que el empeño ético renuncie a su especificidad emancipadora, como tampoco debe olvidar los adecuados complementos estéticos o políticos, pongamos por caso. Sin duda el ejemplo más importante y exitoso es la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1949), con sus compromisos éticos implícitos y una evidente proyección legitimadora, aunque sea mucho lo que falta por lograr. Quienes la elaboraron han contado que disentían en las posiciones morales y políticas de fundamentación, pero aún así fueron capaces de coincidir intuitivamente en lo esencial. Se pueden hacer objeciones de diversa índole, por supuesto, pero ahí están los avances simbólicos y legislativos en las últimas décadas, e instituciones como los tribunales internacionales, además del desenvolvimiento de los llamados derechos humanos de primera, segunda y tercera generación, convertidos en una referencia teórica y práctica de gran relevancia.

§4. Algunas orientaciones y ejemplos: la sutura vital

Sin entrar en contenidos concretos que obviamente no caben en este ensayo, lo que sigue es un esbozo de algunos parámetros de la mano de autores que representan épocas y modelos diferentes. Podría decirse que reivindican una forma radical o modo de ser ético (*êthos*) anterior a la tematización de las virtudes (*éthe* y *héxeis*), como bien sentaron los griegos, aunque sin duda el carácter unitario de la personalidad moral ya constituye un circuito entre principios, actos y hábitos (Aranguren, 1981: 22-24). Importa subrayar el peso de cierta concentración o recogimiento de la propia fuerza interna frente a la dispersión de los valores y los actos, además de que no caben secuencias lineales ni separación perfecta de los ingredientes de la decisión moral, como corresponde a una realidad viva y dinámica. Nuestra hipótesis es que ese tronco de donde surgen después las ramas tiene elementos comunes a distintas

escuelas, si nos centramos en las disposiciones y actitudes de fondo, luego habrá que hacer unas breves catas, valga la expresión, para espigar lo mejor de ciertos *estilos* de pensamiento ético y después ofrecer una pequeña síntesis.

El primer ejemplo a recordar es lo que Pierre Aubenque (1999: 163-174) ha llamado el «humanismo trágico» de Aristóteles: el Estagirita tiene muy presentes los límites humanos, en particular a la hora de elegir entre lo «necesario» y lo «mejor», al modo en que ocurre en la tragedia, por lo que finalmente apela a la experiencia del navegante para tomar «como segunda navegación el mal menor» (*Gen. Anim.* I, 4, 717 a 15 y *Ét. Nic.* II, 9, 1109 a 34-35), con lo que rechaza el inasequible Bien platónico para embarcarse en el posibilismo. Por eso tiene tanto peso la prudencia que, aunque es virtud intelectual (*dianoética*) y no moral, es la encargada de afrontar el tránsito desde lo universal a lo particular en los asuntos humanos, donde no caben las demostraciones científicas a partir de principios. Y la prudencia se avecina entonces con el buen juicio (una forma peculiar de inteligencia) que determina lo que es *equitativo* (en vez de una justicia abstracta de corte geométrico), es decir, lo correspondiente a la rectitud y la indulgencia (*Ét. Nic.* VI, 11, 1143 a 20 ss). Unas cosas no bastan sin la otras, quede claro, y lo que se impone es sumar fuerzas en forma de distintos rasgos y cualidades. En el mundo sublunar de la precariedad y la contingencia, conviene ampararse en la moderación razonable y en la habilidad prudente, aunque resulten de alcance limitado, y restaurar así el sentido primigenio del término *phroneîn* que aglutina intelecto, afectos y moral, esto es, el sano discernimiento, la deliberación correcta y la acción oportuna (Aubenque, 1999: 184). Aristóteles acaba aceptando el papel de la experiencia y de la pericia morales, cual marino en las aguas de un mundo cambiante y lleno de conflictos, desde el supuesto de que la ética empieza allí donde acaba la metafísica de la perfección supralunar.

A partir de este punto de partida es interesante fijarse en un pensador moderno como Spinoza, uno de los más enérgicos defensores de la autonomía y solvencia de la razón en todas sus facetas, pero no menos abierto a la prudencia en sentido amplio (*caute* era su divisa) y a otros auxilios. La clave está en apreciar que identifica libertad y naturaleza, por lo que entiende la autodeterminación como hacer valer la fuerza de la propia naturaleza que se sobrepone a las fuerzas/naturalezas externas y eso significa oponer libertad a *coacción,* no a la necesidad de sí (*Ética,* I, Def. 7). En segundo lugar, se recordará que el holandés identifica entendimiento y voluntad, con lo que descarta la ilimitación y el control moralizante de la segunda sobre el primero (E, II, 49). Y en tercer lugar asocia a toda idea una carga afectiva que se traduce en un

aumento (idea adecuada-alegría) o descenso (idea inadecuada-tristeza) de la potencia-deseo (*cupiditas*) que constituye al individuo, lo que determina respectivamente una *acción* que es virtud o una *pasión* que expresa dependencia ignorante y voluble (E, III, Def. 2 y P. 11). Luego el hombre excelente es sabio, dichoso y virtuoso de consuno, sin escisiones entre estos aspectos, en la medida en que es autónomo y no heterónomo. Sin embargo, no hay un planteamiento racionalista a ultranza sino todo lo contrario, dado que nadie gobierna su propia vida por completo ni puede estar en lo cierto siempre, de modo que es preciso echar mano de las herramientas de la imaginación que también tienen su papel. Y así propone algunos consejos prácticos que fomentan la conducta *razonable* en la esfera cotidiana, tales como crear un modelo de excelencia que nos guíe y establecer los juicios morales bueno-malo en relación a él (E, IV, Pref.), lo cual se refuerza adoptando técnicas que hoy llamaríamos de *visualización* y *sugestión* positiva ante las incidencias más probables del vivir (E, V, 10 esc.), y, por último, hay que aprender de los que dan ejemplo de grandeza (E, IV, 35), pues ellos son la prueba viva (no sólo teórica) de la plenitud virtuosa. Así, la *invención* de un referente que sirva de orientador, el entrenamiento mental y el magisterio hecho carne de los mejores son harto recomendables en el arduo camino hacia la sabiduría, lejos de principios y normas inflexibles.

Del pensamiento contemporáneo vale la pena mencionar tradiciones anglosajonas menos asendereadas para ver otras notas significativas: así, la idea de que el proceso continuo de crecimiento personal es el fin último de toda ética, según Dewey, quien llama «mejorismo» a esta posición que huye por igual del optimismo y del pesimismo, y que cifra la felicidad en una continua renovación del espíritu, tanto en su vertiente intelectual como emocional (Dewey, 1986: 185-188). El norteamericano advierte contra el estancamiento propio de una moralidad idealizada a la par que cosificada y deudora de un éxito material superfluo, a lo que contrapone un enfoque donde lo importante es estar alerta y ser creativo dentro del flujo de la existencia. Su encomio de la educación entendida no como mera transmisora de datos y normas sino como vehículo al servicio del despliegue del propio sujeto rescata el sentido original de *educere*, como es sabido. Algo que comparte Bertrand Russell, quien añade que el quicio de este progreso es la alianza imprescindible de amor y conocimiento, pues sólo el primero guiado por el segundo genera la vida recta y facilita el cumplimiento de los propios deseos (Russell, 1985: I, 297 y 300). Frente a una naturaleza amoral, señala el británico, es el esfuerzo conjunto de sentimientos e ideas acertadas el que realiza los valores que llevan la vida hacia

su esplendor, lo que pondrá por fin a la ética a la altura de las aptitudes tecno-científicas desarrolladas en los últimos siglos. Aunque Russell —como nosotros— no acepte la teoría de la verdad del pragmatismo, suscribiría con gusto la sencilla definición de la excelencia moral como «una amplia simpatía, una aguda sensibilidad, la terquedad en enfrentarse con lo desagradable y un equilibrio de intereses que nos permita emprender de una manera inteligente la tarea de analizar y decidir» (Dewey, 1986: 175 s.). Este es el fundamento previo, nada grandilocuente por cierto, al resto de las virtudes porque aúna receptividad y empatía, fuerza interior y coraje, reconocimiento de intereses enfrentados e inteligencia para abordarlos con tino.

Los autores referidos, en fin, tienen clara conciencia de las limitaciones humanas y de la obligación de tantear permanentemente para lograr el encaje posible de los deseos con el mundo. Pero no se resignan al papel de simple resistencia ante los embates externos o a seguir dictámenes ajenos, sino que apuestan por la autonomía madura que se traduce en crecimiento interior y en despliegue expansivo de las propias capacidades, es decir, suscriben una *ética de potencias* en vez de una *moral de deberes*. Podría decirse que parten de aquella *actitud* prudente para llegar a esta *aptitud* lúcida, conocedores de que recorrer ese camino exige conjuntar ideas, sentimientos, valores, fines…, donde las *ficciones* o modelos adoptados actúan como el excipiente que permite esa mezcla sabia. También coinciden los pensadores —lejos de cualquier espíritu censor— en tomar la benevolencia como elemento básico de la disposición ética, pues por mucha rectitud y clarividencia moral que se tenga, sin compasión es insuficiente. Por ultimo, si bien los argumentos teóricos pueden enriquecerse, nada sustituye la enseñanza de los grandes hombres que generan valores y marcan el camino a los demás: ellos encarnan la combinación justa de necesidades, deseos y deberes bien articulados y cumplidos que llamamos felicidad, a la vez que son los portadores de nuevos proyectos vitales. De ahí que aún sea más lamentable la ausencia actual de *maestros*…

El resultado final es una ética que podría denominarse *narrativa* porque se amasa a diario y se transmite mejor por contacto (como Séneca advertía a Lucilio en sus célebres *Cartas*), la que cada uno debe elaborar —dentro de un contexto intersubjetivo— para unir con autonomía lo formal y lo material, los medios y los fines, algo que sin duda facilitará la coherencia y la responsabilidad genuinas. No puede extrañar, por ejemplo, que entren en el alambique de cada conciencia personal unos ingredientes kantianos para tratar a los semejantes como fines en sí mismos, otros de tipo contractualista para los asuntos de igualdad y reciprocidad, algunos de corte utilitario para buscar el beneficio

común, o elementos pertenecientes a la llamada *ética del cuidado* respecto a quienes están en posición asimétrica (marginados, enfermos, animales, futuras generaciones…), etc. Los inevitables conflictos no se deberán a esta pluralidad, análoga a como un japonés puede comportarse sin problema de modo shintoísta en lo relacionado con la vida y budista respecto a la muerte, o conforme a los textos sapienciales hindúes que valoran ante todo llegar a la plenitud de lo absoluto con independencia de la vía elegida. Es claro que cada uno tiene que afinar y dirigir la propia *orquesta* del Yo moral, interpretando bien las partituras de los modelos en juego. Si la libertad es la clave de bóveda de la ética, debe ser llevada hasta el final de manera que cada persona sea verdaderamente creativa y pueda hacer de su vida una obra de arte o un modesto (y más frecuente) arreglo de *bricolage,* según su capacidad y circunstancia, con la doble condición de ser honesta consigo misma y no rendirse.

Referencias

1) AUBENQUE, P.: *La prudencia en Aristóteles*, Barcelona, Crítica, 1999
2) ARANGUREN, J. L.: *Ética*, Madrid, Alianza Universidad, 1981 (7ª ed.)
3) BLACKBURN, S.: *La verdad. Guía de perplejos*, Barcelona, Crítica, 2006
4) DE WAAL, F.: *Primates y filósofos. La evolución de la moral del simio al hombre*, Barcelona, Paidós, 2007
5) DEWEY, J.: *La reconstrucción de la filosofía*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986
6) ESPINOSA, L.: «La naturaleza biocultural del ser humano. El "centauro ontológico"», en Coca, J. R. (coord.): *Varia biologica. Filosofía, Ciencia y Tecnología*, Col. Contextos 17, Universidad de León, 2007, pp. 129-162
7) ESPINOSA, L.: «Los sofistas y el artificio del saber», *Estudios Filosóficos*, 126 (1995) 339-357
8) ESPINOSA, L.: «Sobre pensamiento, retórica y narración», *Cuadernos salmantinos de filosofía*, XXIII (1996) 35-52
9) FERRATER MORA, J.: *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1986 (5ª reimp.)
10) GRASSI, E.: *La filosofía del humanismo*, Barcelona, Anthropos, 1993
11) HÖFFE, O. (ed.): *Diccionario de ética*, Barcelona, Crítica, 1994
12) INNERARITY, D.: *La filosofía como una de las bellas artes*, Barcelona, Ariel, 1995
13) MARINA, J. A.: *Ética para náufragos*, Barcelona, Compactos Anagrama, 1998
14) MARINA, J. A.: *La pasión del poder*, Barcelona, Compactos Anagrama, 2010
15) MOSTERÍN, J.: *La naturaleza humana*, Madrid, Austral, 2009 (7ª ed.)
16) RUSSELL, B.: *Escritos básicos I,* Barcelona, Planeta-Agostini, 1985
17) SAVATER, F.: *El valor de elegir*, Barcelona, Ariel, 2003.

DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica

INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

INFORMACIÓN DEL AUTOR | AUTHOR AFFILIATIONS
Luciano Espinosa Rubio es Profesor Titular de Universidad, en el área de Metafísica y Teoria del Conocimiento, en el Departamento de Filosofía, Lógica y Estética de la Universidad de Salamanca. Doctor en Filosofía [PhD] por la Universidad de Salamanca. Dirección Postal: Departamento de Filosofía, Lógica y Estética, Universidad de Salamanca, Campus Miguel de Unamuno, Edificio FES, 37007 Salamanca. Email: espinosa@usal.es.

INFORMACIÓN DEL TRABAJO | WORK DETAILS
[Artículo. Original] Licencia: CC. Con permiso del autor. Publicado como:

Espinosa Rubio, Luciano. «La ética como imprescindible ficción antropológica». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Volumen 2, Número 3 [Diciembre de 2013], pp. 139–155. ISSN: 2254–0601.

Separata: No. Reedición: Si. Traducción: No. Licencia: Con permiso del autor. Publicado originalmente como:

Espinosa Rubio, Luciano. «La ética como imprescindible ficción antropológica». In: L. Flamarique (ed.): *Las raíces de la ética y el diálogo interdisciplinar*. Madrid, Biblioteca Nueva (2012), pp.27-41. ISBN: 978-84-9940-452-3.

INFORMACIÓN DE LA REVISTA | JOURNAL DETAILS
Disputatio. Philosophical Research Bulletin, ISSN: 2254-0601, se publica anualmente, bajo una licencia Creative Commons [BY-NC-ND], y se distribuye internacionalmente a través del sistema de gestión documental GREDOS de la Universidad de Salamanca. Todos sus documentos están en acceso abierto de manera gratuita. Acepta trabajos en español, ingles y portugués. Salamanca – Madrid.
E-mail: (✉) boletin@disputatio.eu | Web site: (⚛) www.disputatio.eu

Disputatio. Philosophical Research Bulletin 3 (2013), pp. 157-183

El Dios de los filósofos

The Philosophers' God

JUAN CARLOS MORENO ROMO

Recibido: *25-Junio-2013* | Aceptado: *22-Noviembre-2013* | Publicado: *20-Diciembre-2013*

Esta es la transcripción directa de una conferencia en el Seminario Conciliar de la Diócesis de Querétaro. Aquí se analiza la relación entre razón y mito a lo largo de la historia de la filosofía, y el papel que juega en el mundo secular contemporáneo la filosofía ante las creencias religiosas.

Razón · Mito · Nacimiento de la filosofía · Pensamiento griego arcaico · Monoteísmo · Religión · Racionalismo · Crisis de la Modernidad.

This is the direct transcription of a lecture at the Theological Seminary of the Diocese of Queretaro.. This paper analyzes the relationship between reason and myth throughout the history of Philosophy, and the role that Philosophy plays in the contemporary secular world when faced with religious beliefs.

Reason · Myth · Birth of Philosophy · Archaic Greek Thought · Monotheism · Religion · Rationalism · Crisis of Modernity.

J. C. Moreno Romo (✉)
Universidad Autónoma de Querétaro, México
Sistema Nacional de Investigadores - CONACYT, México
email: juancarlosmorenoromo@yahoo.com.mx

Disputatio. Philosophical Research Bulletin
Vol. 2, No3. Dic. 2013 | ISSN: 2254-0601
Salamanca-Madrid | www.disputatio.eu

ARTÍCULO

El Dios de los filósofos

JUAN CARLOS MORENO ROMO

EL DIOS DE LOS FILÓSOFOS», el tema del que me he propuesto hablarles, es una reflexión central, tanto para la teología, como para la filosofía misma.[1] Al respecto, el Papa Benedicto XVI, cuando era el joven teólogo Joseph Ratzinger, cuando comenzaba, a sus 32 años de edad, su labor como profesor ordinario de teología fundamental en la Universidad de Bonn, el 24 de junio de 1959 presentó una muy sugerente y clarificadora lección inaugural en la que abordó el problema respondiendo a la teología protestante, a la «teología reformada» de aquel momento, y en particular a la del teólogo personalista Emil Brunner quien, retomando el hilo de unas reflexiones que provenían del pensador católico Blaise Pascal rechazaba, como a una *cosa* que contaminaba al cristianismo, al «Dios de los filósofos».[2] Y en ese texto, en esa «lección inaugural», el joven teólogo que llegará a ser Papa hace un importante rodeo en el que lleva a cabo una recuperación de la filosofía para nuestra civilización, para el cristianismo, y para la teología católica en particular.

La conversación, la charla que quiero tejer con ustedes ahora, tendrá como telón de fondo este y otros trabajos del Papa. El Papa profesor Benedicto XVI, en ese y otros textos se remite siempre a las fuentes, al pasado, a aquellos momentos decisivos de los cuales arrancan tanto el cristianismo como la filosofía. Yo seguiré este mismo esquema. Tengo anotados una serie de puntos que me parecen relevantes para conversar, ahora, en torno a ellos, y los iré abordando como en una clase o «lección», leyendo y comentando algunos textos clave, sobre todo de los filósofos antiguos. Para la filosofía reciente les haré tan sólo algunas breves indicaciones, y después podremos profundizar en

[1] Lo que sigue corresponde a la transcripción, ligeramente adaptada, para darle dimensiones de artículo, y para facilitar, también, su lectura, de una conferencia presentada el 17 de febrero del 2009 en el Seminario Conciliar de la Diócesis de Querétaro, en el marco de la «XXIII Semana Cultural del Seminario: El libro nos habla hoy». Una versión más completa de esta misma conferencia, y del debate en el que se prolongó, conforma el primer capítulo de la segunda parte de mi libro *Hambre de Dios. Entre la filosofía, el cristianismo, y nuestra difícil y frágil laicidad*, cuya edición preparo ahora para la editorial Fontamara, de la ciudad de México.

[2] *Cfr*. Joseph Ratzinger, *El dios de la fe y el Dios de los filósofos*, traducción de Jesús Aguirre, Encuentro, Madrid, 2006.

ellas a partir de las inquietudes que ustedes manifiesten.

Veamos. El origen de todo esto, desde el punto de vista filosófico, está en el paso del *mito* al *logos*. La filosofía, dice Husserl en una conferencia muy importante que pronunció en Viena el 7 de mayo de 1935, cuando ya tenían encima el nazismo... Él estaba ya al final de su carrera, y también muy cerca del final de su vida, y hace en esa memorable conferencia todo un recuento en el que se remonta a los orígenes de esa Europa que estaba en crisis, que había perdido su *telos* más profundo, o su *sentido*, y que estaba encima amenazada de sucumbir, en la coyuntura político-militar de aquel entonces, a la barbarie nazi.[3] Husserl hace un recuento de cuál es la fuente de la «Europa espiritual», como él decía entonces, y él encuentra —ese «judío emancipado», o «secularizado» que era Edmund Husserl—, que el *arché*, que la fuente, el origen, el lugar al que siempre hay que remitirse para reconstituir, para volver a comprender y para volver a orientar a la civilización europea, a la civilización occidental, es la filosofía, y es Grecia.

Entonces, allí, en esa conferencia fundamental, afirma Husserl lo siguiente, que antes que él y después de él muchos otros han afirmado. Él lo dice con todas sus letras: «la filosofía tiene lugar y fecha de nacimiento». Y ese lugar y esa fecha de nacimiento son los siglos VII y VI antes de Cristo, en el Asia Menor, en la Grecia Jónica.[4]

Retomando esta idea y yéndonos «a las cosas mismas», habría que comenzar con un matiz, o una excepción interesante, y es que el primer filósofo reconocido, o recordado, Tales de Mileto, parece ser que no fue un «griego puro». Parece ser que fue un fenicio, o un mestizo de fenicio y de griego, de tal forma que esto tendría que molestarles mucho a los racistas nazis de la época de Husserl. La filosofía misma, la mayor gloria de la «civilización aria», que entonces se quería oponer a la civilización semítica, que es la que nos heredó el judeocristianismo, nos metería así en un mestizaje de origen. O sea: la filosofía, o la «cultura aria», que estos hombres querían defender para purificarla del cristianismo —como dándole la vuelta al protestantismo, que quiso hacer lo

[3] Se trata de la conferencia titulada «La filosofía en la crisis de la humanidad europea», impartida en el Círculo Cultural de Viena los días 7 y 10 de mayo de 1935. *Cfr.* mi trabajo «Filosofía, deconstrucción, fenomenología y religión en la crisis de nuestro mundo transmoderno (en homenaje a Husserl, en Tijuana)», en la revista *Escritos*, de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín Colombia, en el número 43, volumen 19, pp. 285-313, correspondiente a julio-diciembre de 2011; o también en mi libro *Filosofía del arrabal*, Anthropos, Barcelona, 2013.

[4] *Cfr*. Edmund Husserl, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología transcendental*, traducción de Jacobo Muñoz y Salvador Mas, Crítica, Barcelona, 1991, p. 330.

inverso—, nacería ya «mezclada» de entrada. Y si no está mezclada en la sangre de Tales de Mileto, sí está mezclada en cuanto a las fuentes, en cuanto al origen de las ideas del propio Tales de Mileto, que está en Mesopotamia y está en Egipto.[5]

Tales de Mileto, ustedes lo recordarán, fue aquel filósofo que buscaba «el *arché* de la physis», es decir, un origen común para todo este mundo plural. Lo cual de alguna forma apunta ya al monoteísmo: a la idea de un solo Dios que por su parte también los poetas griegos habían vislumbrado ya, de alguna manera, con la idea de un Hado, de un Destino que estaba por encima de sus múltiples dioses, y al que todos ellos le temían. Con Tales de Mileto empieza la pregunta teórica o conceptual por el «origen de todas las cosas», aunque esa búsqueda es por lo pronto una búsqueda, en cierto modo, «materialista» [u «onto-teológica», esa sí]: se busca la «materia originaria», de la que provendrían «todas las cosas».

Pero Tales de Mileto también es recordado por haber dicho que «todas las cosas están llenas de Dioses», y es ubicado como el pensador que marca ese momento en el que se da, o se empieza a dar con toda claridad el paso del mito al logos.[6] Y entonces hay que dar, en esta charla, un paso previo. Antes de regresar a aquello que inicia Tales de Mileto, debemos preguntarnos qué es eso del paso del mito al logos. Este es un tema, un asunto fundamental que nosotros vemos en general erróneamente, influidos por la Ilustración francesa (influidos por Voltaire, Diderot y compañía), y lo podemos clarificar —este error— con esta idea que todavía nos enseñan en las escuelas, en los colegios —en la secundaria, en la preparatoria…—, de la diferencia entre la ciencia y el mito. —*«¿Qué es la ciencia? La ciencia es la verdad, lo que es cierto. El mito son unas mentiras de gente ignorante»*. Esa es la idea que desde la Modernidad ilustrada, desde Voltaire, desde los *philosophes* (que así se llamaban, así se abanderaban estos meros hombres de letras), se proyecta hacia la Antigüedad.

Pero, en realidad la cosa era más compleja que eso. El mito es algo mucho más complejo que un mero error. Las tradiciones populares, ya lo advertía Herder, son algo más que mera ignorancia, y esto es lo que incluso hoy en día, sobre todo si lo seguimos mirando desde la ideología *cientificista*, perdemos de vista.[7] Y aquí hablamos, por lo demás, de algo todavía más primitivo o más

[5] *Cfr.* Juan Carlos Moreno Romo (Coord.), *Unamuno, moderno y antimoderno*, colección Argumentos No. 109, Fontamara, México, 2012, p. 208.

[6] *Cfr.* Kirk, Raven y Schofield, *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, versión española de Jesús García Fernández, Gredos, Madrid, 1987, p. 146.

[7] *Cfr.* Johann Gottfried Herder, *Une autre philosophie de l'histoire, pour contribuer à l'éducation de l'humanité,*

profundo que las meras «tradiciones populares», o el folclore. Antes de que aparecieran, el judeocristianismo por un lado, y la filosofía por el otro, todas las civilizaciones del pasado (y las paralelas luego), habían vivido en un *orden mítico.* En un orden articulado en torno a ciertos relatos, y en torno a ciertos rituales. Y esos relatos y esos rituales conformaban a cada comunidad, y conformaban a cada individuo al interior de esa comunidad, en la que justamente no se vivían estos individuos como tales individuos, sino en la que eran ante todo miembros de su comunidad.[8]

Es en la filosofía y en el judeocristianismo en donde el individuo se destaca o distingue y adquiere esta autonomía que ahora se nos ha ido lejísimos, al individualismo, que es uno de esos puntos en los que la civilización occidental —en los que la civilización muy, muy moderna, de acuerdo a lo que vemos en los espacios muy, muy desarrollados de nuestra civilización— entra en crisis, con este «individualismo» que se fue al extremo [y que contra lo que se presume tiende más bien a la asaz primitiva relación átomo-masa, y que por eso cuaja, tan inconsistentemente, en nuevas y desesperadas formas de «comunidad»].[9] Decía Chesterton que el mundo contemporáneo, que el mundo moderno, estaba lleno de ideas cristianas que se habían vuelto locas. Pues una de ellas es esta de la dignidad del individuo, que nos la encontramos entre los griegos con la exaltación de la figura de héroes como Aquiles, pero que el cristianismo eleva como nadie en la figura de Cristo, y en la idea de que todos podemos ser imagen de Cristo, que todos somos hermanos de Cristo, hijos adoptivos del Padre.

Eso es tremendo para valorizar a cada individuo. Mientras que en la mentalidad anterior lo que importa es la comunidad (el individuo solamente tiene valor en la medida en la que ocupa su lugar en la comunidad), el catolicismo recupera esta idea pero equilibrándola con la idea del individuo, y es el protestantismo el que comienza a romper con esto. Y así nos encontramos, en Lutero y en Kierkegaard, para mencionar tan sólo a dos personajes centrales de esa tradición, un harto paradójico «cristianismo individual», una relación con Dios de un individuo pretendidamente aislado de su tradición, y aislado

contribution à beaucoup de contributions du siècle (1773), bilingüe (francés-alemán), traducción francesa de Max Rouché, Aubier, 1964. Hay una traducción española de Pedro Ribas, publicada por Alfaguara en 1982, y reeditada por RBA en el 2002.

[8] *Cfr.*, en nuestra *Vindicación del cartesianismo radical* (ed. cit., pp. 210 y ss.), el capítulo VI, 1, A: «El Oriente y la renuncia».

[9] *Cfr.* Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El mito nazi*, traducción y epílogo de Juan Carlos Moreno Romo, Anthropos, Barcelona, 2002.

también de su comunidad, a solas.[10]

Pues bien, en las diversas concepciones tradicionales, anteriores o paralelas al cristianismo y a la filosofía, el mito era ese relato en el que se creía gracias a que éste se hacía presente en un espacio ritual que convencía al hombre no solamente por las ideas que transmitía: lo convencía también porque la comunidad es convincente. «*Yo creo con todos los demás, eso me convence. Y además creo con la imaginación, y con las pasiones del cuerpo*». Los tambores, las vestimentas, los gestos, en fin, todo este entorno que apelaba a los sentidos convencía, por ejemplo a los teotihuacanos que participaban en los rituales de sacrificios humanos, o a los aztecas, de la «verdad» de todo aquello —o a los egipcios de lo suyo, o a los griegos, o a quienes ustedes se quieran imaginar.

Y de repente hay hombres —en el «Tiempo Axial» que decía Jaspers, o en la Antigüedad Clásica— que no siguen a todos los demás. De repente hay hombres que no creen lo que se cree por mera repetición, o por mero mimetismo. Y estos hombres, que rompen con su tradición, o con sus tradiciones, terminan por crear una nueva tradición («la tradición», decía don Eduardo Nicol, «de la no tradición»).

Les leo un fragmento de Heráclito, para ir nutriendo la charla con estas referencias clásicas que les decía. Es un fragmento que se suele escuchar poco, en el que en las clases de «filosofía antigua» que no son, como deberían serlo, de «cultura antigua» (y de «religión antigua» también), nos solemos detener muy poco (o incluso nada). Dice Heráclito:

> «Insensatos que se lavan con sangre, cual si quien se metió en barro con barro se lavara; pero me parecería igualmente insensato el hombre que, al ver tal acción, les dijese una palabra. Y dirigen con todo plegarias a imágenes de barro, cual si se pudiera conversar con casas, no conociendo ni tan sólo un poco lo que son dioses y héroes».[11]

Un fragmento como este nos muestra esa ruptura que la filosofía naciente está operando con respecto a las tradiciones anteriores. Heráclito ya no cree que los sacrificios de sangre sirvan para nada, y quienes los practican son, para él, unos «insensatos». Y sin embargo, dice: *«yo sería más insensato que ellos si fuese directamente a ellos a decirles: oigan, eso que ustedes están haciendo es una tontería»*.

Pero, por lo pronto, subrayemos esto: el filósofo… Voy a aprovecharme de

[10] *Cfr*. José Luis L. Aranguren, *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1988.

[11] *Cfr*. Juan David García Bacca (Ed.), *Los presocráticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, pp. 239-240.

esta observación para ir dando el salto al pensamiento contemporáneo: «*el filósofo*», les decía José Gaos a sus azorados auditores mexicanos, en una de las primeras conferencias que leyó en el naciente Centro de Estudios Filosóficos de la UNAM, «*el filósofo es un ateo*». «*El filósofo es necesariamente*, les decía, *un ateo*».[12] Y esto lo dice Gaos al interior de un texto relativamente enigmático, u obscuro. Casi, casi —se podría decir exagerando un poco— de corte heideggeriano. José Gaos, ustedes lo saben, era el traductor de Heidegger, el traductor de *El ser y el tiempo* de Heidegger, y en algo fue influido, también él, por el estilo y el tono, más o menos sibilinos, de ese pensamiento. «*El filósofo* —afirma el transterrado español— *es necesariamente un ateo*». Y esto coincide también, si se fijan, con un prejuicio muy popular, muy generalizado. Cuando un joven les dice a sus compañeros de preparatoria —«*sabes qué, que voy a estudiar filosofía*», o a su familia, siempre está la inquietud de —«*es que te vas a hacer ateo, te vas a perder*». Bueno, hay un trasfondo, en todo esto, un trasfondo cierto, una dimensión legítima, clara, detrás de esta palabra ambigua, que nos remite a este primer «ateísmo» de los primeros filósofos, que al mismo tiempo estaban creando, paradójicamente, el monoteísmo.

Remi Brague, uno de los filósofos cristianos más destacados de nuestros días, un francés que enseña en Alemania (es tan importante su erudición que los alemanes le dijeron «*¡véngase a enseñarnos a nosotros!*»), Remi Brague, que en español tiene traducidos un par de libros fundamentales (*Europa, la vía romana*, que está en Gredos; y *La sabiduría del mundo*, que acaban de traducir en Encuentro), en un texto suyo que es posible consultar en internet, afirma que el del «monoteísmo» es ante todo [e incluso antes que un asunto religioso] un asunto filosófico. El artículo se titula «Para acabar de una vez con los «tres monoteísmos»», y es una refutación que él hace de esas muy «políticamente correctas» pretensiones del Islam de incluir, y sobre todo de *subsumir* a las *tres* «religiones del libro», o a las *tres* «religiones abrahámicas», o a los «*tres* monoteísmos» —de manera muy tramposa, nos dice Remi Brague, porque el Islam no nos incluye sino para excluirnos.

Y contra esa «teología» el historiador de las ideas puntualiza, desde su muy rica y muy precisa erudición, que si por un lado la idea del «monoteísmo» es prácticamente universal, y en el espacio mediterráneo aparece ya claramente identificable, al menos, desde los tiempos del emperador egipcio Akenatón,[13] el

[12] *Cfr.* «El concepto de la filosofía», conferencia escrita en abril, y leída públicamente el 16 de agosto de 1943, en José Gaos, *Obras completas VII: Filosofía de la filosofía e historia de la filosofía*, UNAM, México, 1987, pp.101-107.

[13] Miguel León Portilla encuentra, por su parte, que también los antiguos «mexicanos» eran monoteístas. *Cfr.* su libro *La filosofía náhatl, estudiada en sus fuentes*, prólogo de Angel María Garibay K., UNAM, México, 1983. Y

término estricto de «monoteísmo» es por su parte extremadamente tardío, y es desde luego posterior, y exterior, al Islam: la palabra aparece, nos dice Rémi Brague, entre los neoplatónicos de Cambridge, en el muy tardío siglo XVII —concretamente en Henry Moore, en su debate con Descartes en torno a la existencia de Dios (en torno a las demostraciones cartesianas de la existencia de Dios, y en torno a la «extensión» del alma).[14]

Entonces, Remi Brague reconoce, remitiéndolo a su remoto origen egipcio —o a su formulación léxica estricta en este personaje de mediados del siglo XVII, Henry Moore—, que el monoteísmo [lejos de ser, como pretende el Islam, el núcleo mismo de la revelación] es más bien un asunto filosófico. Bueno, pues estos «ateos» que según José Gaos son los filósofos —Heráclito que ya no creía en la religión de sus contemporáneos, que ya no creía en la religión de su pueblo—, paralelamente están creando, o están despejando más bien la idea de un Dios único. Para que vean que la cosa es ambigua, que no es tan sencillo como parece. Entonces, decía José Gaos, ya en nuestros días —¡vamos, a mediados del pasado siglo XX, hace unos sesenta o setenta años!—, que «*todo filósofo es ateo*». Bueno. Esta idea se puede recuperar en el sentido de: «*todo filósofo se encuentra enfrentado con su tradición», «todo filósofo se encuentra en una relación de duda con respecto a su tradición*».[15]

Regresando a aquella conferencia de Husserl que les citaba al principio, dice Husserl que esta búsqueda que es la filosofía lleva aparejada una «crítica

Joseph Ratzinger le da la razón: «Las configuraciones —escribe (en *El Dios de la fe y el Dios de los filósofos*, ed. cit., p. 24)— son plurales, pero en ninguna parte falta por completo el saber en torno a la unidad del absoluto. El constitutivo decisivo del politeísmo, que le constituye en cuanto tal politeísmo, no es la falta de la idea de unidad, sino la representación de que lo absoluto en sí y como tal no es apelable para el hombre».

[14] *Cfr.* Rémi Brague, «Para acabar de una buena vez con los «tres monoteísmos»», en *Communio* 29 (2007), pp. 33-49. El resumen disponible en línea está en: http://www.seleccionesdeteologia.net/selecciones/llib/vol48/189/189_brague.pdf . Sobre Moore y Descartes véase también Alexandre Koyré, *Del mundo cerrado al universo infinito*, traducción de Carlos Solís Santos, Siglo XXI, México, 1986, pp. 107 y ss.

[15] «Filosofar, con prístina y plena autenticidad —escribe José Gaos (*Cfr.* op. cit., p. 106)—, no se puede sino discrepando, forzosa, esencialmente, de los demás. La «comunidad» de que deja ser miembro el filósofo incluye a los demás filósofos, incluye la historia entera de la filosofía hasta el momento —incluye la historia entera en general hasta el momento.» Véase también, en *La Vanguardia* del 21 de noviembre del 2012, la entrevista «Filosofía y ateísmo», concedida por Jean-Luc Nancy con ocasión de las III Jornadas Filosóficas de Arts Santa Mónica y del Instituto Francés de Barcelona intituladas —y José Gaos diría, entonces, que muy mal intituladas— «El ateísmo en común». Si ni los organizadores del evento ni el entrevistador deconstruyen, ni mucho menos clarifican ese curioso, digamos «círculo cuadrado» de un «ateísmo en común», Jean-Luc Nancy sí que lo hace, y lo hace a nuestro parecer de una manera muy cercana a la de Gaos, por ejemplo cuando afirma que «la filosofía consiste siempre en diferir su propia completud y, por tanto, en reabrir siempre su inicio», o que filosofar es «reabrir el sentido».

universal», «una crítica de toda forma de vida».[16] Ahora bien, hay críticas, y hay críticas. La crítica que dio nacimiento a la filosofía, por allá por el siglo VII antes de Cristo, en las ciudades jónicas del Asia Menor, es una crítica que impulsó una investigación apasionada, una búsqueda apasionada de la verdad. Dice Husserl: una «tarea infinita de la verdad». Mientras que en nuestros días estaríamos llegando, de hecho a partir del siglo XVII hacia acá, a un mal ateísmo, a un ateísmo que en el fondo sí es ateísmo en el sentido más ordinario del término, y que nos lleva a una crítica vacía.

Nuestros «intelectuales», estos que escriben en los periódicos y en las revistas sensacionalistas que por acá conocemos, siempre están con el «pensamiento crítico» en la boca («pensamiento crítico» por acá, y «pensamiento crítico» por allá), y muchas veces vemos que esos «pensamientos críticos» son todo menos críticos, que no se trata de una crítica consecuente, de una crítica que nos ponga en la «tarea infinita —que decía Husserl— de la búsqueda de la verdad», sino que se trata de una crítica como la de Poncio Pilatos, que le dice a Cristo: —«*¿la verdad?, ¿qué es la verdad?*»—, y se da la vuelta y se va, y no se queda para continuar el diálogo, o la investigación [¡y mucho menos se da cuenta de con quién habla!].

A propósito de este relativismo sano o fecundo me gustaría citarles a Heráclito y a Jenófanes de Colofón en dos fragmentos también muy importantes. Les cito primero a Jenófanes de Colofón. Dice éste, que es un filósofo de la generación precedente a la de Heráclito —y a la de Parménides, que es también una referencia fundamental, y que según algunos testimonios fue su discípulo—; dice Jenófanes de Colofón:

> «No enseñaron los dioses al mortal
> todas las cosas ya desde el principio;
> mas si se dan en la búsqueda tiempo
> cosas mejores cada vez irán hallando».[17]

Y esto señala esa ruptura en la que encuentra Husserl el nacimiento de la filosofía. Antes de que la filosofía, descreyendo de sus tradiciones en una circunstancia muy propicia para ello… Porque los griegos son este pequeño pueblo de tribus que se establece en las fronteras de los grandes imperios, y de las grandes civilizaciones agrícolas, la egipcia y la persa, que recoge o por lo

[16] *Cfr*. Husserl, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología transcendental*, ed. cit., p.339.
[17] *Cfr*. García Bacca (Ed.), op. cit., p. 24.

menos vehicula toda la historia mesopotámica, en ese momento… y todas las demás civilizaciones vecinas estaban a su vez vehiculadas por estos dos grandes imperios. Ante esta pluralidad de convicciones, ante esta pluralidad de mitos, hay este sano relativismo que surge en los filósofos griegos de: «*A ver: mi mito, que a mí me convencía, no coincide con el mito de este con el que estoy comerciando, ni con el de aquel que viene de la gran civilización egipcia o mesopotámica. Entonces, ¿qué pasa con mi mito?*»

Hay un descreer de la propia tradición y, frente a esta duda, frente a esta relativización, el nacer de una búsqueda. Todas las tradiciones dicen, antes de estas dos que configuran nuestra civilización, lo contrario: dicen que todo lo que hay que saber fue instaurado desde «aquellos tiempos», desde unos tiempos que no forman parte del tiempo, por los antepasados o por los dioses que, dice el relato mítico, en un momento fundador le transmitieron a los seres humanos *todo lo que había que saber.*

Jenófanes de Colofón, y la filosofía con él, encuentran lo contrario, lo niegan. Dice el texto que les acabo de leer: «*No enseñaron los dioses al mortal todas las cosas ya desde el principio, mas si se dan en la búsqueda tiempo, cosas mejores cada vez irán hallando*». Y así se inaugura expresamente la búsqueda de la verdad, la «tarea infinita de la verdad», dice Husserl, que es la filosofía, de la cual van a nacer también las ciencias particulares en su versión griega tradicional, en un primer momento, y después en su versión moderna, también con muchos cruces, superficiales y profundos, con el cristianismo.

Y este mismo Jenófanes de Colofón, que con tanta claridad expresa la naturaleza, y la misión o el *telos* de la filosofía, también podría ser considerado, entre los filósofos griegos, como el más inequívoco padre del monoteísmo. Escuchen esto:

> «Entre los dioses
> hay un Dios máximo;
> y es máximo también entre los hombres.
> No es por su traza ni su pensamiento
> a los mortales semejante.
> Todo El ve; todo El piensa; todo El oye.
> Con su mente,
> del pensamiento sin trabajo alguno,
> todas las cosas mueve.
> Con preeminencia claro

es que en lo mismo permanece siempre
sin en nada moverse,
sin trasladarse nunca
en los diversos tiempos a las diversas partes».[18]

No estamos ya, como entre los milesios (Tales y sus inmediatos sucesores, incluido Anaximandro), ante una mera «materia originaria», sino ante un Dios que, como los de los poetas, incorpora lo humano («Todo El ve; todo El piensa; todo El oye»), pero sin los excesos del antropomorfismo, del que Jenófanes de Colofón va a ser, también (mucho antes que Platón, o que Spinoza), uno de los primeros críticos:

«Mas los mortales piensan
—prosigue—
que, cual ellos, los dioses se engendraron;
que los dioses, cual ellos, voz y traza y sentidos poseen.
Pero si bueyes o leones
manos tuvieran
y el pintar con ellas,
y hacer las obras que los hombres hacen,
caballos a caballos, bueyes a bueyes,
pintaran parecidas ideas de los dioses;
y darían a cuerpos de dioses formas tales
que a las de ellos cobraran semejanza».[19]

Hay una asignatura, muy importante para la teología natural, y con la que incluso se la confunde: la Teodicea, que recuerda el título de uno de los libros de Leibniz, y que sobre todo nos remite a las batallas de Platón contra los «malos ejemplos» de los poetas. Todo eso arraiga en una tradición que se remonta, también, a Jenófanes de Colofón:

«Homero, Hesíodo
—protesta el nuevo educador—
atribuyeron a los dioses
todo lo que entre humanos
es reprensible y sin decoro;

[18] *Cfr*. op. cit., p. 21.
[19] *Cfr*. op. cit., pp. 21-22.

> y contaron sus lances nefarios infinitos:
> robar, adulterar y el recíproco engaño».[20]

Todas ellas acciones, piensa el filósofo, indignas de los hombres y, sobre todo, indignas de Dios. El «Dios de los filósofos» se perfila ya, en Jenófanes de Colofón, como el «Motor Inmóvil» de Aristóteles, y por lo pronto se va a alejar, para purificarse de lo «humano demasiado humano», al heladísimo *Topos Uranos* o Lugar Celeste. Y este filósofo, ya lo decíamos, va a hacer escuela, directamente a través de Parménides, pero no sólo a través de él. Heráclito cita expresamente a Jenófanes en algunos de sus fragmentos, y en otros, aunque no lo cita, coincide en mucho con él.

Otro fragmento de Heráclito que me permite reforzar la idea que les estaba exponiendo, a propósito de este «sano relativismo» que dio lugar a la filosofía, y al monoteísmo también, es el siguiente:

> «Una sola cosa, lo Sabio, quiere y no quiere llamarse con el nombre de Zeus».[21]

La filosofía griega se está separando del mito, se está separando de la pluralidad de dioses, se está separando de la idolatría en un notable paralelismo con los profetas del Antiguo Testamento. Se está separando de esta adoración que el hombre hacía de las cosas del mundo, y está apuntando hacia un solo y común «origen de todas las cosas», y está gestando el monoteísmo. «*Una sola cosa, lo Sabio, quiere, y no quiere llamarse con el nombre de Zeus*», piensa ya Heráclito quien, muchos de ustedes lo saben, es también el filósofo del *Logos.* Son estos filósofos los que están fraguando el lenguaje que nos reencontraremos en el Nuevo Testamento y en la teología católica después. Si en Heráclito hay una figura del Dios único, esta figura del Dios único es ya el *Logos.* Es el *Logos* —la «Cuenta y Razón», traduce García Bacca— «que a todas las cosas y a través de todas las cosas gobierna», y que es por lo pronto esta unidad que subyace al cambio, y a la pluralidad. Les leo otro breve fragmento:

> «En una sola cosa consiste la Sabiduría: en conocer con ciencia al Logos que a todas las cosas y a través de todas las cosas gobierna».[22]

[20] *Cfr.* op. cit., p. 22.
[21] *Cfr.* op. cit., p. 242.
[22] *Cfr.* op. cit., p. 242. La traducción corregida que aquí citamos es la de Alfredo Troncoso. García Bacca traduce así: «En una sola cosa consiste la Sabiduría: en conocer con ciencia la Mente que a todas las cosas y en todo las gobierna».

Y bueno, al centro de todo esto, el filósofo decisivo de toda la antigüedad, es Parménides (el «Descartes de la antigüedad», dicen de él sus estudiosos, para subrayar su enorme influencia).[23] Parménides y sus dos inmensos «comentadores» Platón y Aristóteles. Parménides encuentra que el objeto de la filosofía ya no es la tierra, ya no es el aire, ni el agua tampoco, ni el fuego, ni siquiera el conjunto de todos éstos, como van a decir quienes vienen después de él, sino el Ser. Con Parménides, la filosofía y la teología nacientes dan un verdadero salto cualitativo, y ese salto cualitativo tiene que ver con el más tremendo de los verbos. Con el verbo ser.

> «¡Salve! —le dice la diosa que le revelará el «misterio» de lo inteligible—
> que mal hado no ha sido
> quien a seguir te indujo este camino
> tan otro de las sendas trilladas donde pasan los mortales.
> La Firmeza fue más bien, y la Justicia.
> Preciso es, pues, ahora
> que conozcas todas las cosas:
> de la Verdad, tan bellamente circular,
> la inconmovible entraña…»[24]

En un paralelismo [¿o perpendicularismo?] sorprendente con el Dios del Sinaí, con el Dios que le dice a Moisés, cuando Moisés le pregunta cuál es su nombre, ¿se acuerdan?, «Yo soy el que soy» (Ex 3, 14) —esta frase que Jesús va a repetir también en el Nuevo Testamento (Jn 8, 58): «Yo soy»—, en un extraordinario paralelismo entonces con esta irrupción del Dios uno en la historia de la humanidad, a través de la tradición judeocristiana, también en la tradición filosófica irrumpe, como centro de la misma, Dios, el «Dios de los filósofos».

Lo único inteligible, lo único verdadero, encuentra Parménides en el núcleo, en el centro de su filosofía, es la siguiente frase-ser-pensamiento: «el Ser es». «Fuera del Ser no hay nada», y esa nada es, de entrada, rigurosamente impensable. El Ser es «inengendrado e imperecedero», no cambia, y es por tanto inmortal. Ni «es más aquí y menos allá», es todo él «idéntico a sí mismo»,

[23] *Cfr.* Kirk, Raven y Schofield, *Los filósofos presocráticos*, ed. cit., p. 349: «Sus argumentos y conclusiones paradójicas ejercieron una poderosa influencia sobre la filosofía griega posterior; su método y su impacto se han comparado, con razón, con los del *cogito* de Descartes». Manuel García Morente también hacía esa comparación: *Cfr.* sus *Lecciones preliminares de filosofía*, Porrúa, México, 1989, p. 103.
[24] *Cfr.* García Bacca (Ed.), op. cit., pp. 35-36.

etc. Y ahí se funda la metafísica, se funda la filosofía rigurosa.

> «Un solo logos queda cual camino: el Ser es.
> Y en este camino,
> hay muchos, múltiples indicios
> de que es el Ser ingénito y es imperecedero,
> de la raza de los «todo y solo»,
> imperturbable e infinito;
> ni fue ni será
> que de vez es ahora todo, uno y continuo».[25]

Este ser inteligible nos muestra una única cosa: su unidad, su inteligibilidad y, por contraste, lo absurdo de todo lo demás. Parménides se da cuenta de que el mundo plural, el mundo habitado por los hombres, el mundo de las cosas, de la naturaleza, es un mundo, «aparencial» como diría Unamuno, un mundo al que le falta la realidad, al que le falta la consistencia… de Éste que en el Sinaí dice… pues «*Yo soy el que soy*». «*Tú, propiamente hablando, no eres. El que soy, soy yo*».

Hay este descubrimiento, más o menos en paralelo [aunque no necesariamente de la misma calidad o radicalidad]. Lo que me remite de nuevo a la lección inaugural de Ratzinger, en donde el actual Papa recupera, y quiere responder a la crítica de Emil Brunner, un teólogo protestante que el Papa ubica entre los «personalistas de entreguerras» (Edner, Buber, Rosenzweig, Steinbüchel…),[26] quien desde su tradición protestante… Ustedes saben, desde Lutero hay, en la parte norte del cristianismo, en nuestros hermanos separados, todo un rechazo de la filosofía… ¿Cuál es el error del catolicismo? Desde el punto de vista luterano es el haber «contaminado» a la revelación con la filosofía, y haber confundido al «Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob» (que quiere rescatar Pascal, y del que registra la vivencia íntima en su *Memorial*), con el «Dios de los filósofos». Ese es el alegato de Brunner, quien argumenta que ese Dios es una cosa, es un «Él», en el mejor de los casos, y no es el Dios personal que mediante su revelación viene a interpelarnos en tanto que Persona, y con el que se establece un diálogo vivo.

Esta tensión va a ser una tensión central de la Modernidad, y es a su vez el gran tema del pensamiento filosófico y teológico contemporáneos. Abrevio, porque veo que estamos sobre el tiempo. La filosofía… el «Dios de los

[25] *Cfr*. op. cit., p. 41.
[26] *Cfr*. Joseph Ratzinger, *La fiesta de la fe: Ensayo de teología litúrgica*, ed. cit., p. 37.

filósofos», va a estar contemplado, o va a ir contemplado, en el lenguaje de los filósofos, como un distante «Él». Es el encuentro con la revelación cristiana, con San Pablo predicándoles a los griegos, a los filósofos griegos, lo que va a transformar a este «Él» en un «Tú». Explica también, muy oportunamente, el Papa, en sus textos, retomando a Varrón si no recuerdo mal, cuál era la situación espiritual del mundo clásico, del mundo pagano, en el momento en que comienza la predicación cristiana. Esa gente cuya religión, cuya espiritualidad muchos de los enemigos de la Iglesia exaltan e idealizan sin conocerla, sin detenerse a estudiarla, estaban ya divididos, desgarrados espiritualmente, por este relativismo que no todos resolvían «filosóficamente», y por unas crisis internas, además, en tres niveles religiosos o espirituales, digamos.

Por un lado estaban los filósofos, quienes negaban las tradiciones francamente idolátricas de sus respectivas religiones, y ese es justamente el sentido rescatable de su «ateísmo». Estos «ateos»… Pascal —Blaise Pascal, que es un interlocutor decisivo para este tema— tiene un fragmento, en sus *Pensamientos*, que es la obra que más lo identifica… Los *Pensamientos* son una serie de notas que fueron encontradas entre sus papeles personales, tras su muerte. Estaba preparando una gran apología del cristianismo, para la Modernidad, para los nacientes, y harto racionales ya, tiempos modernos, y como su quebrantada salud no le permitía mantener un esfuerzo continuo, iba tomando esas notas que nos heredó, y que son sin duda su legado más precioso o significativo. Uno de estos pensamientos, muy relevantes, muy reveladores, muy oportunos, dice así:

> «Ateísmo, marca de fuerza de espíritu, pero hasta cierto punto nada más».[27]

Entonces, por ahí también, me parece que este «ateísmo», al que espejeo desde Gaos hasta los griegos, es una «marca de fuerza de espíritu» porque a través de éste los filósofos griegos, y después muchos filósofos modernos, se distancian, a su manera, de la idolatría, y cumplen de ese modo —imperfectamente si se quiere, negativamente tan solo— el primer mandamiento de la ley de Dios.

Bueno, pues eso. La situación espiritual de aquella época, nos recuerda el Papa, era la siguiente: por un lado [*theologia naturalis*], los filósofos rechazando la tradición religiosa de su pueblo por considerarla idolátrica, pero sin llegar a fundar una relación religiosa con el Dios que estaban pensando; por el otro

[27] *Cfr. Pensamientos* 157-225, en Pascal, *Œuvres complètes*, edición de Louis Lafuma, Seuil, París, 1963.

[*theologia mythica*], los poetas —Homero, Hesíodo, y los poetas trágicos y los sucesores de éstos—, que hablaban con una gran riqueza, sobre todo antropológica, de las divinidades plurales de su tradición, pero en los que ya se manifestaba una crisis espiritual, un distanciarse [digamos «creativo»] del tercer factor, que es el de la «religión cívica», el de los rituales o las tradiciones religiosas «positivas» de la comunidad [*theologia civilis*]. Estaban estas tres «tradiciones» funcionando ya en tensión, o separadas. Los poetas entonces «imitaban» o «representaban» a unas divinidades que no correspondían necesariamente a las de los rituales de la ciudad, a las de los rituales de los «pueblos» o «comunidades», o «polis», y además —nuevo enfrentamiento con los filósofos— representaban, y ofrecían como modelo a unas deidades inmorales, plurales e inmorales. Los dioses de los griegos, para decirlo en pocas palabras [y para desencanto de unos cuantos incautos lectores de Nietzsche], en las representaciones que de ellos hacían los poetas, eran harto humanamente [por no decir «harto brutalmente»] inhumanos. Y todo esto movió a Platón —en la estela, justamente, de Jenófanes de Colofón, y de Heráclito de Éfeso— a hacer la «teodicea», a hacer la «defensa de los dioses», a decir: «*los dioses no son culpables*».

Porque había toda esta tradición trágica (o de la que todavía nos deja ver algo la tragedia), en donde se temía a los dioses porque si uno los ofendía esto se traducía en desgracias que se transmitían, injustamente, de generación en generación. Frente a la «teología» de los mitos, o de los poetas, Platón hace, entonces, una «defensa de los dioses», una «teodicea». Los dioses, Dios —el Bien, que está por encima, por detrás de los dioses—, es inocente, no es culpable.

El cristianismo es el encuentro, entonces, de estas dos tradiciones, o de estas dos revoluciones, nos recuerda el Papa. El cristianismo dice: «*ese Dios Uno, Sabio, Bueno e Inocente, del que les hablan los filósofos, ese es el Dios que nosotros adoramos, y puede haber, para con Él, no sólo una relación intelectual, sino también una relación religiosa, una relación de adoración*». Y de ahí sale nuestra civilización, de ahí sale la tradición filosófica fuerte, central, del final de la Antigüedad, y de la Edad Media cristiana donde… Aunque no me puedo demorar en ello, no puedo no señalar, al menos, el rol importantísimo que para la historia, tanto de la teología como de la filosofía tiene San Agustín de Hipona, quien en su obra concreta para la filosofía, y también para la tradición cristiana, esta nueva relación, esta nueva forma de hablar *con* Dios (en las *Confesiones*) en donde un yo, una persona concreta, se dirige al que entendemos que *Es*, también (como Abraham, como Moisés, como Jesús de Nazaret) como a un Tú. Y esto lo hace

integrando, incorporando a la nueva relación o religación (o re-ligión) toda la tradición filosófica, todos los conceptos de la filosofía.

Bueno, voy a cerrar, me queda muy poco tiempo. Pero voy a cerrar diciendo que vivimos ahora una «tradición», una situación filosófica muy extraña, en la que después de Schelling y de Hegel, después de Nietzsche y después de Heidegger, en la «Tradición Continental», y después de Wittgenstein y Russell en la «Tradición analítica» o anglosajona (detrás de todos los cuales está Kant, y está Hobbes, más que Descartes), pues… Esto se dice con una frase de Nietzsche, o con una frase de su tradición germano-protestante de la que Nietzsche se ha apropiado como de una bandera: se supone que vivimos en una tradición en la que «Dios ha muerto».

El «Dios de la filosofía», muy curiosamente confundido, ahora sí, con el Dios de la crucifixión, e identificado también, de pronto, con el «Dios de la ciudad» (el Dios de la «moral», y el Dios de la «legitimación del poder», es decir, «César»), el Dios de la dimensión teológico-política del mundo moderno «ha muerto», y en la que pareciera… Miren. Esa enredadísima actualidad, o esa centralidad del problema del que aquí tratamos, en la filosofía y en la cultura contemporáneas, se confirma por ejemplo en la difícil obra de un importante filósofo francés de nuestros días [del que tengo el honor de ser traductor y amigo] y del que a muy grandes rasgos se podría decir que es un poco hegeliano y un poco heideggeriano, y también —o sobre todo— derridiano [pero del que Mauricio Beuchot nos dice que los deconstruye a todos ellos, deconstruyendo ante todo a la famosa deconstrucción].[28] Yo diría que se trata de un pensador a quien su talante o espíritu católico [y esta apreciación mía me la confirmó, en una muy breve conversación, en Salamanca, el jesuita Paul Valadier] lo salva de los laberintos de la tradición de pensamiento de la que *parte* o *arranca* [que en este caso está mucho mejor dicho que si simplemente dijésemos «en la que se inscribe»].

En su libro *Des lieux divins*, de 1987, en *De los lugares divinos*, Jean-Luc Nancy escribe, por ejemplo, que «la muerte de Dios es el pensamiento *final* de la filosofía».[29] Es decir, de entrada, el «pensamiento final» de eso que, con Tales o con Parménides, inició como la búsqueda, o como el encuentro de lo único verdaderamente inmortal… Entre nosotros (aquí en México, pero no nada más

[28] En su conferencia «Jean-Luc Nancy y la deconstrucción de la deconstrucción», preparada para su presentación en el V Simposio Internacional de Estudios Cruzados sobre la Modernidad: «Jean-Luc Nancy: de un pensamiento finito a la adoración», que tendrá lugar en la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro en el ya muy próximo mes de febrero del 2013.

[29] *Cfr*. Jean-Luc Nancy, *Des lieux divins suivi de Calcul de poète*, TER, Toulouse, 1997, p. 23.

en México), entre todos aquellos para quienes lo «europeo» o lo «germano-protestante» no es una referencia obvia, lo primero que tenemos que decir es que no debemos precipitarnos a dar por sentado que entendemos, creyentes o ateos, el sentido, bastante esotérico a decir verdad, de una afirmación como esa de la tan traída y llevada «muerte de Dios», en la que precisamente se enredan, por lo menos, el Dios de los filósofos y el Dios de la revelación.

Y puesto que estamos, en este tan amplio y tan moderno auditorio del Seminario Conciliar de Nuestra Señora de Guadalupe de Querétaro, en el momento y el espacio de la filosofía, aprehendamos eso, entonces, «con filosofía», es decir, con una actitud filosófica analítica (en el sentido clásico, y amplio, del término), con una actitud, diría Unamuno, «escéptica» (en el sentido etimológico que precisaba Unamuno, de búsqueda, y de análisis). Otro importante filósofo francés de nuestros días, Jean-Luc Marion, en su libro *El ídolo y la distancia* se posiciona muy bien, a mi juicio, frente a esta cuestión que, como les digo, es una de las cuestiones centrales, si no es que *la* cuestión central del pensamiento contemporáneo. A Nietzsche, afirma Marion, «no hace falta refutarlo».[30]

Pues bien, cuando un pensador «europeo» contemporáneo dice que tenemos que pensar «después de la muerte de Dios», e incluso que «el significante Dios está agotado», lo mínimo que nos tenemos que preguntar es, desde luego, a qué se refiere entonces con la palabra o con el significante «Dios», y de paso también a qué se refiere, en la frase que citábamos (esa en la que Nancy constata que «la muerte de Dios es el pensamiento *final* de la filosofía»), con la palabra «filosofía». Y dudo mucho de que un análisis como ese conforte el «ateísmo fácil» de los más *tribales* [y también *triviales*] repetidores de ese tipo de frases.

Con todo, todo eso va dejando una «vulgata». Una suerte de «religión filosófica», dice el propio Nancy. Una «religión de la muerte de Dios»[31] [y al respecto hay que ver con qué «piedad» se agrupan hoy, los «filósofos», en torno a autores como Nietzsche, Heidegger, o Spinoza incluso]. «Dios ha muerto» es una frase enigmática que, por principio de cuentas —diría Unamuno—, «niega lo que afirma y afirma lo que niega». Y aunque los que la enuncian se defienden a veces, o se quieren defender de los análisis lógico-epistemológicos de su aserto alegando que no dice lo que literalmente dice, y refugiándose en una ostentosa ambigüedad, como esa que les explicaba a propósito de José Gaos,

[30] *Cfr.* Jean-Luc Marion, *El ídolo y la distancia*, Sígueme, Salamanca, 1999.
[31] *Cfr.* Jean-Luc Nancy, *Des lieux divins*, ed. cit., ibídem.

retóricamente, hay que admitirlo, la frase, o la consigna esa no deja de decir lo que de manera inmediata dice, que sobre todo tiene que ver con una expulsión del hombre y de Dios del espacio universitario, del espacio de la ciencia, y del espacio de la filosofía. Y no deja de ser, sobre todo, una frase de credo o catecismo y como tal, como certeza en la que se instalan sus mentes y sus conciencias, la resurgencia entonces, en ellos mismos, de ese «Dios» idolátrico que los creyentes de esa anti-creencia se jactan de negar.

Hace unos días me invitaron, para celebrar el bicentenario del nacimiento de Darwin, a la Facultad de Biología. Me invitaron a hablar, desde el punto de vista filosófico, al lado de mis colegas los biólogos expertos en ella, de la teoría de la evolución. Y cuando les expliqué a los estudiantes, y a los colegas que me acompañaban en la mesa de debate o en el auditorio, la diferencia que hay entre una teoría científica y una ideología, y cuando para hacer este deslinde y para responder a algunos de sus asertos «emancipadores» y «progresistas» introduje encima un poco de teología y les dije: «*Miren, desde luego que es muy pertinente el darwinismo, como teoría científica; y de hecho, aunque esto entra en conflicto con el protestantismo fundamentalista norteamericano, en nada le afecta, como tal «teoría científica», a la teología católica, que es la que orienta el rumbo del cristianismo que se practica entre nosotros; pero cuando se sale de su dimensión de teoría científica y se vuelve una ideología…*»[32] Y como al refutarme ellos, que como es natural se sintieron desafiados, y al yo refutarlos a mi vez, les seguí hablando —filosóficamente, claro está— de Dios y de las condiciones de posibilidad de la ciencia misma como tal [y creo que incluso llegué a aquello, de Descartes, de que la ciencia atea es imposible], algunos realmente se indignaron, y hasta se exaltaron un poco más de la cuenta. Hice de ese modo una constatación más, que se suma a muchas otras, de cómo está *religiosamente* prohibido hablar de Dios en el espacio *académico*, en el espacio *intelectual.* ¿Por qué? Ese sería el tema de otra charla, y sería muy largo.

Nos queda poco tiempo, pero bueno, déjenme tan sólo señalar todavía que me parece que para nuestros días, para la filosofía en el sentido más amplio del término, es sobre todo válido el diagnóstico de un gran especialista en Descartes, Ferdinand Alquié [quien fue maestro de Marion, y no sé si también de Nancy], quien en los años ochenta del pasado siglo XX dio en París una conferencia sobre la filosofía y la muerte de Dios, en la que por cierto coincide con el diagnóstico del Papa, con lo que les fue a decir, con lo que les quiso ir a

[32] *Cfr.*, en el número 715 del semanario *El Observador de la actualidad* (del 22 de marzo del 2009), mi breve artículo «¿Cree usted en la teoría de la evolución?».

decir… También esto es muy simbólico, lo que aconteció con la conferencia que el Papa iba a llevar a La Sapienza de Roma. Ustedes se acordarán de que hubo todo un rechazo de «*aquí no queremos oír al Papa, aquí no queremos oír hablar de Dios*». Es el tema que presentó el Papa también en París, a finales del año pasado, cuando fue a recordarles a los intelectuales de Francia reunidos en el Colegio de los Bernardinos que la gran crisis de nuestro tiempo tiene un diagnóstico fundamental, sencillo: y éste es que la cultura le ha dado la espalda… como Pilatos le da la espalda a Jesús después de preguntar qué es la verdad, nuestra cultura le ha dado la espalda a esa «tarea infinita de la verdad» de la que partíamos con Husserl y con los primeros filósofos griegos, y este darle la espalda al problema de la verdad es solidario, es lo mismo que el darle la espalda a la cuestión filosófica, a la interrogación filosófica en torno a Dios.

Emanuel Kant, que es una… Unamuno ha subrayado muy bien cómo en cierto modo Emanuel Kant es el Santo Tomás de la Modernidad. En los contextos filosóficos actuales hay que escupir —perdón por la imagen, tan fuerte, pero es lo que hay que hacer, si uno quiere ser un «buen filósofo», y ser respetado, hay que escupir sobre Santo Tomás y hay que arrodillarse frente a Kant. Es más o menos eso lo que hay que hacer. Y Kant, en su *Crítica de la razón pura*, que es un texto impresionante lleno de sofismas más o menos elementales [los mismos que ya se perfilan, muy groseramente, en el *Leviatán* de Hobbes], lo que ante todo establece es que la razón humana no puede ocuparse de Dios, y ese es el dogma central del pensamiento reciente, y es allí, antes que en Nietzsche, y antes que en Heidegger, donde ocurre la famosa «muerte de Dios».

Y es una especie de suicidio de la filosofía, y esa es más o menos la situación actual, frente a la que el Papa levanta, me parece, un diagnóstico que se vuelve… en el que el Papa se vuelve el mejor aliado de la filosofía, me parece a mí —desde mi formación, desde mi postura de filósofo—, y en el que nos abre a esta tarea que es volver a pensar a Dios, pero sin hacer de Dios un ídolo, que eso es cierto también, y también hay que decirlo, y lo dice Marion en *El ídolo y la distancia*, y en *Dios sin el ser*, y en otros de sus trabajos: que Nietzsche, Heidegger y compañía también representan una reacción saludable frente a la transformación que los idealistas (Fichte, Schelling y Hegel), y los racionalistas (Spinoza en el centro), y los deístas también (Voltaire y compañía), hicieron al transformar al Dios de la razón, al Dios de los filósofos, en un ídolo que nos permitía rechazar al Dios de la revelación cristiana.[33]

[33] *Cfr.* Jean-Luc Marion, *Dios sin el ser*, traducción de Carlos Enrique Restrepo, Daniel Barreto y Javier Bassas, Ellago ediciones, Vilaboa, 2010.

Diálogo con el auditorio

[*Tras los aplausos de rigor, el maestro de ceremonias me hace entrega de una nota, que contiene una pregunta escrita. La leo*].

PREGUNTA: «*Nietzsche, al expresar que Dios ha muerto, y al realizar con ello su negación, para poner en su lugar al Superhombre, ¿en realidad viene a proponer la reafirmación del Ser, y con ello, de otra forma, la existencia del «Dios de los filósofos»? ¿Es correcto?*»

CONFERENCISTA: Yo creo que sí. Esta situación del ateísmo, de las figuras principales del ateísmo, es demasiado compleja, rica, multívoca. Nietzsche es, por ejemplo, un enemigo del cristianismo, pero a la vez, en muchos aspectos, es un aliado del cristianismo. Yo les digo a mis alumnos, en la Facultad de Filosofía, cuando de repente tienen unos entusiasmos nietzscheanos y andan con sus desplantes de «*muera toda la tradición*», y «*muera el cristianismo*», y «*muera la moral*», y etc., etc., que lo que están haciendo es una lectura volteriana de Nietzsche, y que no se dan cuenta de que en Nietzsche hay un deseo de Dios, un hambre de Dios, un hambre de religión muy intensos. Ahora, justamente, Nietzsche es un ateo, pero no es un ateo en relación a Santo Tomás. Es un ateo en relación a Hegel y a Kant, y en relación a todo su contexto alemán inmediato, en relación al protestantismo, en relación a esta idea que quiere hacer de la moral cristiana un ídolo. Porque el protestantismo tiende mucho a esto: a hacer de la moral cristiana un ídolo. Entonces, Nietzsche patalea, tira coces de mula contra todo eso, en actitudes que son muy rescatables, por ejemplo en su rechazo de un «ateísmo fácil». Sólo que sí, cuidado, Nietzsche como una lectura para los jóvenes es fuente de mucha confusión, y además, Nietzsche como referencia del pensamiento contemporáneo también es algo muy nefasto porque en nuestros ambientes intelectuales se hace esta referencia a Nietzsche (que es como el bufón de la modernidad, que tiene derecho a insultar, a dar de coces etc., etc.), y se cree que con eso ya se está filosofando. Es un estilo de pensamiento muy mal comprendido, y su mal ejemplo, su efecto mimético es un verdadero problema para el pensamiento contemporáneo. Pero sí, de Nietzsche podríamos decir que es alguien desgarrado por su deseo de ser cristiano, y por su imposibilidad de serlo. Pero bueno, también tenía él, por su

parte, muchas actitudes espirituales más o menos inconsecuentes.

[Una mujer me da las gracias desde el público, y yo se las doy a ella a mi vez. Tras esto, invito al público a hacer más preguntas, y a hacerlo, si se puede, de viva voz].

UN PROFESOR DEL SEMINARIO: *Buenas tardes, me parece que desde el principio abrió usted algunas puertas y ventanas para la reflexión. Y me parece que también, de manera muy…, muy buena digamos, cierra ventanas y puertas. Y comento lo siguiente, para finalmente realizar una pregunta, para ver qué opinión tiene al respecto. Me parece que durante una larga tradición a la razón se le ha endiosado hasta llegar, a lo mejor a fanatismos, tal vez, limitándola al dominio de lo sensible y cuantificable o positivo. Y aquello que no es cuantificable y controlable, aquello que está más allá de lo físico, y que no es tangible o material, bueno, pues no merece ser estudiado. Esta cuestión de matar a Dios… Usted habló de Nietzsche, pero durante el siglo XX, en algunos filósofos existencialistas también se da ese desencanto, por el contexto que les toca vivir, quizás. Pareciera lógico, entendible, pues, no tener ese referente más allá de lo tangible, y bueno, pues darle la vuelta al asunto y tal vez creer en el hombre. Y mi planteamiento sería el siguiente: hoy, apostarle al hombre solamente, a la razón… ¡Pues volteemos a ver lo que está ocurriendo, y pareciera que lo que permea es irracionalidad, es poca tolerancia, es poco respeto por la diversidad y el pensamiento del otro! Mi pregunta concreta sería, por lo tanto: ¿Entonces habría hoy, siglo XXI, que apostarle a este Dios que usted propone como generador de reflexión, y tal vez hasta de esperanza?*

CONFERENCISTA: Sí, yo estoy completamente de acuerdo con lo que dice usted, y simplemente haré un comentario, abundando en lo que expuso. Efectivamente, la Modernidad hizo de Dios, y de la razón, del «Dios de los filósofos», del «Dios deísta» (del que después se pudieron deshacer muy pronto), un ídolo. Y detrás de éste, el ídolo principal fue la Razón, en diversas variantes (en el racionalismo, en el deísmo, sobre todo en el idealismo, de manera muy paradójica). Esto lo refleja muy bien la Revolución Francesa con esos momentos violentos en los que los revolucionarios entraban a las catedrales, las despojaban de los que desde su punto de vista eran los «ídolos cristianos», y en lugar de las de Jesucristo, en lugar de las de la Virgen, ponían, los iconoclastas aquellos, unas figuras que representaban a «la diosa Razón». Entonces, esa era una actitud absurda porque, con este ánimo de romper con un pasado «mentiroso», con un pasado «mítico», restauraban de nuevo un mito, que ahora era el mito de la Razón. Por eso Paul Feyerabend, en un libro

muy interesante que se llama *Adiós a la Razón*, pone a la Razón con R mayúscula, y dice: «*esa es la Razón a la que hay que rechazar*». El problema está en que se crea una situación irracionalista en la que al rechazar a esa Razón con mayúsculas se cree que al mismo tiempo tenemos que rechazar a la razón escrita con minúsculas. Se cree que porque Hegel se equivocó, y que porque hay que rechazar a Hegel, hay que rechazar también a Descartes —por simbolizarlo en esos dos pensadores. Y a mí me parece que no. Que sí, que a Hegel hay que rechazarlo, por supuesto, porque la Razón con mayúsculas, de Hegel, esa no es la razón, ese es un mito. En cambio, Descartes, aunque haya sido fuente de inspiración de todos estos, Descartes nos invita a filosofar a propósito de aquello a lo que podemos tener acceso por medio de la «luz natural de la razón», por medio de una razón escrita con minúsculas. La razón cartesiana es la de cada uno de nosotros. Es la razón individual, con sus límites… Miren, el pretendido criticismo de Kant, en Kant es una mentira, no es cierto. El que realmente nos propone un pensamiento crítico, un pensamiento de una razón humana modesta, ceñida a sus propios límites, humilde frente a la Revelación, ese es Descartes. Se los digo así pensando sólo en los modernos. Está claro que tenemos también a toda la tradición, antigua y medieval, del pensamiento católico, a la que también habría que volver.

[*Se me hace llegar, entre tanto, otra pregunta escrita*].

PREGUNTA: *Hay mucho de positivo y rescatable por parte de los filósofos ateos. No han profetizado la muerte de Dios manipulando a los hombres. Ellos llaman a librar a Dios de las pretensiones de los hombres, y lo que quieren es que dejemos a Dios hablar. De ahí que sea necesario hablar de Dios únicamente dentro de los espacios propiamente religiosos. ¿No está el mito más allá del templo?*

CONFERENCISTA: Hasta donde lo entiendo, hay efectivamente mucho de rescatable, ante todo en la postura de cualquier pensador auténtico o sincero. De nuevo Pascal: «*Ateísmo, marca de fuerza de espíritu, hasta cierto punto*». Es decir, hay algo muy bueno en la postura del ateo que dice: «*Yo no quiero adorar esto que se me presenta como Dios, porque a lo mejor no es Dios. Yo dudo de que eso sea Dios*». Lo que en general representa reaccionar frente a un ídolo, porque a Dios, ¿dónde lo apresamos? En general, reaccionar frente a ese Dios apresado, ya sea por una

iglesia vista como…. vista superficialmente, sin que yo me transforme para ver lo que realmente hay ahí, ya sea a partir de una teoría filosófica, científica, teológica, etcétera… Pero luego «*hasta cierto punto*» porque… Es muy fácil ver cómo luego hay discursos ateos que no son muy sinceros, y que de inmediato vuelven un ídolo a su conclusión atea. Hay, para decirlo en el plano epistémico, hay escepticismos muy dogmáticos. Y bueno, es más o menos fácil caer ahí. Volviendo a Nietzsche, yo creo que sí, que Nietzsche tiene un capítulo, toda una dimensión muy rescatable, pero luego sí, hay una gran soberbia, y una falta de valor por no caer… Nietzsche dice admirar mucho a Pascal, pero que… La profundidad de Pascal lo subyuga, lo estimula, pero dice no querer terminar como Pascal, cayendo «de rodillas frente al crucificado». Y sin embargo lo hace. Cuando ya está loco, en el manicomio empieza a firmar como Jesucristo. Es decir, tiene que llegar a la locura, tiene que estar en el anonimato del loco para tratar de ponerse «de rodillas frente al crucificado». Entonces, es que ahí hay una gran soberbia. «*Ateísmo,* dice Pascal, *marca de fuerza de espíritu, pero hasta cierto punto*». Porque si vas a buscar, busca sinceramente, ¿no? Y si encuentras, pues acepta lo que encuentras. O si estás buscando y no te abres… Es como los heideggerianos, en nuestros días, que son los adoradores de la pregunta, y te repiten, como quien está en la muy exclusiva posesión de un muy preciado secreto, que la filosofía «plantea preguntas». ¿Y las respuestas, no les importan? Eso es una insinceridad absoluta. Si no te interesa la respuesta, ¿entonces qué clase de pregunta es tu pregunta?

No sé si hay alguien más.

UNA PROFESORA: *Sí. ¿Usted dijo que había que* volver *al catolicismo o cristianismo?*

CONFERENCISTA: Sí, pero no al anterior. Hay que volver de manera análoga a como Husserl decía que había que volver a los griegos. Hay que volver a la fuente, que nos clarifican los griegos, de la filosofía. ¿Y cuál es la fuente de la filosofía? Esta búsqueda, esta «tarea infinita de la verdad». Entonces, se regresa a la fuente, a la orientación, pero se regresa aquí, y para adelante. Es en ese sentido que a mí me parece que hay que volver. Miren, hay un filósofo italiano, existencialista, maestro de Umberto Eco y de Gianni Vattimo que se llama Luigi Pareyson, que motiva un texto de Jean-Luc Nancy que se llama «La

deconstrucción del cristianismo».[34] Luigi Pareyson les dice a sus contemporáneos, en Italia… Es un filósofo que tenemos que leer y traducir, no sólo nosotros, que dice: «*Bueno, vamos a ver: llegó Hegel, llegó la Modernidad y dijo: «yo voy a superar al cristianismo». El cristianismo les prometía el paraíso para el otro mundo, yo, la Modernidad, les prometo el paraíso para este mundo. El cristianismo, dice Hegel, era la versión más elevada de la religión, de la relación religiosa para con Dios; la filosofía lo supera y lo lleva a un momento más alto. ¿La filosofía de quién? La filosofía hegeliana.*» Dice Pareyson: «*Bueno, Hegel no cumplió su promesa. La Modernidad no cumplió su promesa. Entonces eso que Hegel y la Modernidad dejaban cancelado debe ser retomado*». Ante esto la respuesta de Jean-Luc Nancy es: «*Bueno, pero es que no podemos volver atrás; nada puede ser retomado como estaba atrás*». Bueno, habría que responderle a Jean-Luc Nancy: «*¿Y quién dice que eso significa volverse hacia atrás?*» Es lo que les decía: Hegel o Descartes, Kant o Descartes. Hay que retomar, en filosofía, una postura más razonable, de la relación entre la filosofía y la religión, *que es la católica.* Es decir... En el mundo protestante hay divorcio, y entonces lo que tenemos es o un secularismo, que pretende haber superado a la religión, o un fanatismo religioso, que rechaza a la razón, o un fanatismo de la razón. Hay que regresar a la sana relación que el catolicismo establece entre el pensamiento humano, que es humano, y la religión revelada, que es sobrenatural, y que si nos puede orientar en lo natural, no por eso cancela la luz natural de nuestra propia razón, ni pierde por su parte —la Revelación— el misterio y la trascendencia que le son constitutivos.

[*El maestro de ceremonias señala que tenemos el tiempo encima, e invita a hacer una última pregunta*].

UNA SEÑORITA: *Bueno, nada más una duda. ¿Entonces, la realidad es que es falso que los filósofos sean verdaderamente ateos, y lo que en el fondo tratan de hacer es evitar todo tipo de ideologías, pero volviendo a caer, muchos de ellos, o volviendo a crear sus propias ideologías?*

CONFERENCISTA: Muy bien, entendiste muy bien. Y yo haría un comentario político a partir de lo que acabas de decir. Miren, a mí me parece que la clave, una de las claves de todo esto es el Estado moderno. Y eso sería muy importante que lo pensáramos en México, porque vivimos una transformación del Estado

[34] *Cfr.* Jean-Luc Nancy, *La Déclosion (Déconstruction du christianisme, 1)*, Galilée, París, 2005, pp. 203-226.

mexicano, y estamos expuestos a la muy radical transformación política que se está viviendo en Occidente en general. El Estado como tal es una iglesia. Eso es algo que a nosotros, en nuestro espacio cristiano, y más bien católico, se nos olvida. Miren, Remi Brague, este filósofo del que les hablaba, y que los invito a leerlo, cuando presentó su libro sobre *La ley de Dios*, en el 2005, en Francia estaban celebrando los cien años de la separación entre la Iglesia y el Estado, y el entrevistador le pregunta: «*¿Oiga, qué piensa usted de los cien años de separación entre la Iglesia y el Estado*?» Y Remi Brague le responde: «*Oiga, ¿qué no son dos mil?*». A nosotros, en Francia y en México, nos engañan a ese respecto. Nos dicen: «*Juárez, y la Revolución Francesa, y luego los de la república del siglo XIX y XX en Francia, lograron rescatar al Estado de las garras de la Iglesia*». Esa es la versión que dan, ¿no? Pero la cosa es más bien al contrario. Es la Iglesia la que nos rescata de las garras del Estado. Cuando Jesús dice: «Dad a Dios lo que es de Dios, y al César lo que es del César», lo que realmente nos está diciendo es que César no es Dios. *César no es Dios.* Tenemos que salir de nuestra propia civilización para darnos cuenta de que, fuera de nuestro espacio cristiano católico, ¡César es Dios! Es más, siempre hay un gran peligro de idolatría en relación al hombre poderoso. Bueno. El Estado Moderno es este Estado que, sintiéndose ya maduro, y además frente a un problema de guerras de religión, por la Reforma, quiere establecerse con independencia de la Iglesia. Al quererse establecer con esa independencia, necesita de un discurso legitimador. Entonces, no es gratuito que se reactive la filosofía política en la Modernidad, y que ésta, en los diversos espacios, quiera expulsar a Dios, y expulsar al hombre de su espacio. Hobbes, que es una de las fuentes de todo el pensamiento político moderno, quiere reducir al hombre y al Estado a la condición de máquinas, y antes que Kant, inspirando a Kant, quiere establecer que de Dios no podemos tener ninguna idea, es decir, que la filosofía no se puede ocupar de Dios. Entonces, el hombre como persona libre, y Dios como persona que interviene en la historia de la humanidad, tienen que ser expulsados, y los filósofos… luego hay que ver también el lugar que los principales filósofos «nacionales» —en especial los ingleses y los alemanes, los que van construyendo todas estas ideologías— tienen en relación a los poderosos, y nos vamos a dar cuenta de que en su gran mayoría son ideólogos, es decir, que se están prestando a la construcción de discursos que van a legitimar a esta «iglesia» rival de la Iglesia que es el Estado moderno, a esta «iglesia» que se quiere afirmar

frente a la Iglesia, y a la que le estorba la Iglesia y le estorban, ante todo, los dos temas centrales de la Iglesia: el hombre y Dios.

DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica

INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

INFORMACIÓN DEL AUTOR | AUTHOR AFFILIATIONS

Juan Carlos Moreno Romo es Profesor Titular de la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro e Investigador del Sistema Nacional de Investigadores —CONACYT— de México. Doctor en Filosofía [PhD] por la Université des Sciences Humaines de Strasbourg. Dirección Postal: Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro, Calle 16 de Septiembre 57, Centro Histórico, 76000 Santiago de Querétaro, Qro., México. Email: juancarlosmorenoromo@yahoo.com.mx.

INFORMACIÓN DEL TRABAJO | WORK DETAILS

[Artículo. Original] Licencia: CC. Con permiso del autor. Publicado como:

Moreno Romo, Juan Carlos. «El Dios de los filósofos». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Volumen 2, Número 3 [Diciembre de 2013], pp. 157–183. ISSN: 2254–0601.

Separata: No. Reedición: No. Traducción: No. Licencia: Con permiso del autor.

INFORMACIÓN DE LA REVISTA | JOURNAL DETAILS

Disputatio. Philosophical Research Bulletin, ISSN: 2254-0601, se publica anualmente, bajo una licencia Creative Commons [BY-NC-ND], y se distribuye internacionalmente a través del sistema de gestión documental GREDOS de la Universidad de Salamanca. Todos sus documentos están en acceso abierto de manera gratuita. Acepta trabajos en español, ingles y portugués. Salamanca – Madrid.
E-mail: (✉) boletin@disputatio.eu | Web site: (⚛) www.disputatio.eu

Disputatio. Philosophical Research Bulletin 3 (2013), pp. 185-193

¿Una creencia verdadera justificada es conocimiento?

Is Justified True Belief Knowledge?

EDMUND L. GETTIER

[TRADUCCIÓN DE PAULO VÉLEZ LEÓN]

Recibido: *04-Noviembre -2013* | Aceptado: *26-Noviembre -2013* | Publicado: *20-Diciembre-2013*

En este breve trabajo, se presenta una edición bilingüe de *Is Justified True Belief Knowledge?* (1963), de Edmund L. Gettier, donde se presentan contraejemplos a la definición de «conocimiento» como «creencia verdadera justificada».

Conocimiento · Creencia · Verdad · Teoría de la Justificación · Epistemología de la virtud.

In this brief text, a bilingual edition of *Is Justified True Belief Knowledge?*, (1963) by Edmund L. Gettier, some counterexamples are presented to the definition of «knowledge» as «justified true belief».

Knowledge · Belief · True · Virtue Epistemology · Theory of justification.

E. L. Gettier (✉)
University of Massachusetts Amherst, EUA
email: gettier@philos.umass.edu

P. Vélez León (✉)
Universidad Autónoma de Madrid, España
Universidad de Salamanca, España
email: paulo.velez@uam.es | paulo.velez@usal.es

Disputatio. Philosophical Research Bulletin
Vol. 2, No3. Dic. 2013 | ISSN: 2254-0601
Salamanca-Madrid | www.disputatio.eu

ARTÍCULO

Is Justified True Belief Knowledge?

EDMUND L. GETTIER

VARIOUS ATTEMPTS HAVE BEEN MADE IN RECENT YEARS to state necessary and sufficient conditions for someone's knowing a given proposition. The attempts have often been such that they can be stated in a form similar to the following:[1]

(a) S knows that P *IFF* (i) P is true,
(ii) S believes that P, and
(iii) S is justified in believing that P.

For example, Chisholm has held that the following gives the necessary and sufficient conditions for knowledge:[2]

(b) S knows that P *IFF* (i) S accepts P,
(ii) S has adequate evidence for P, and
(iii) P is true.

Ayer has stated the necessary and sufficient conditions for knowledge as follows:[3]

(c) S knows that P *IFF* (i) P is true,
(ii) S is sure that P is true, and
(iii) S has the right to be sure that P is true.

I shall argue that (a) is false in that the conditions stated therein do not constitute a sufficient condition for the truth of the proposition that S knows that P. The same argument will show that (b) and (c) fail if «has adequate evidence for» or «has the right to be sure that» is substituted for «is justified in

[1] Plato seems to be considering some such definition at *Theaetetus* 201, and perhaps accepting one at *Meno* 98.
[2] Roderick M. Chisholm, *Perceiving: A Philosophical Study* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1957), p. 16.
[3] A. J. Ayer, *The Problem of Knowledge* (London: Macmillan, 1956), p. 34.

believing that» throughout.

I shall begin by noting two points. First, in that sense of «justified» in which S's being justified in believing P is a necessary condition of S's knowing that P, it is possible for a person to be justified in believing a proposition that is in fact false Secondly, for any proposition P, if S is justified in believing P, and P entails Q, and S deduces Q from P and accepts Q as a result of this deduction, then S is justified in believing Q. Keeping these two points in mind, I shall now present two cases in which the conditions stated in (a) are true for some proposition, though it is at the same time false that the person in question knows that proposition.

CASE I

Suppose that Smith and Jones have applied for a certain job. And suppose that Smith has strong evidence for the following conjunctive proposition:

(d) Jones is the man who will get the job, and Jones has ten coins in his pocket.

Smith's evidence for (d) might be that the president of the company assured him that Jones would in the end be selected, and that he, Smith, had counted the coins in Jones's pocket ten minutes ago. Proposition (d) entails:

(e) The man who will get the job has ten coins in his pocket.

Let us suppose that Smith sees the entailment from (d) to (e), and accepts (e) on the grounds of (d), for which he has strong evidence. In this case, Smith is clearly justified in believing that (e) is true.

But imagine, further, that unknown to Smith, he himself, not Jones, will get the job. And, also, unknown to Smith, he himself has ten coins in his pocket. Proposition (e) is then true, though proposition (d), from which Smith inferred (e), is false. In our example, then, all of the following are true: (*i*) (e) is true, (*ii*) Smith believes that (e) is true, and (*iii*) Smith is justified in believing that (e) is true. But it is equally clear that Smith does not *know* that (e) is true; for (e) is true in virtue of the number of coins in Smith's pocket, while Smith does not know how many coins are in Smith's pocket, and bases his belief in (e) on a count of the coins in Jones's pocket, whom he falsely believes to be the

man who will get the job.

CASE II

Let us suppose that Smith has strong evidence for the following proposition:

(f) Jones owns a Ford.

Smith's evidence might be that Jones has at all times in the past within Smith's memory owned a car, and always a Ford, and that Jones has just offered Smith a ride while driving a Ford. Let us imagine, now, that Smith has another friend, Brown, of whose whereabouts he is totally ignorant. Smith selects three place names quite at random and constructs the following three propositions:

(g) Either Jones owns a Ford, or Brown is in Boston.

(h) Either Jones owns a Ford, or Brown is in Barcelona.

(i) Either Jones owns a Ford, or Brown is in Brest-Litovsk.

Each of these propositions is entailed by (f). Imagine that Smith realizes the entailment of each of these propositions he has constructed by (f), and proceeds to accept (g), (h), and (i) on the basis of (f). Smith has correctly inferred (g), (h), and (i) from a proposition for which be has strong evidence. Smith is therefore completely justified in believing each of these three propositions, Smith, of course, has no idea where Brown is.

But imagine now that two further conditions hold. First Jones does *not* own a Ford, but is at present driving a rented car. And secondly, by the sheerest coincidence, and entirely unknown to Smith, the place mentioned in proposition (h) happens really to be the place where Brown is. If these two conditions hold, then Smith does *not* know that (h) is true, even though (*i*) (h) is true, (*ii*) Smith does believe that (h) is true, and (*iii*) Smith is justified in believing that (h) is true.

These two examples show that definition (a) does not state a *sufficient* condition for someone's knowing a given proposition. The same cases, with appropriate changes, will suffice to show that neither definition (b) nor definition (c) do so either.

¿Una creencia verdadera justificada es conocimiento?

EDMUND L. GETTIER[4]

SE HICIERON VARIOS INTENTOS EN AÑOS RECIENTES de formular lo que fueran condiciones necesarias y suficientes de que alguien sepa una proposición dada. Los intentos frecuentemente se dieron de una manera que permite enunciarlos en una forma similar a la siguiente[5]:

(a) S sabe que P *si y sólo si* (i) P es verdadera,
(ii) S cree que P, y
(iii) S está justificado en creer que P.

[4] N. del. T: A pesar de que en el texto original inglés no se anotan extensamente los textos citados, en esta traducción castellana, se ha decidido incluir dichos textos para poner en contexto lo que sostiene Gettier. De este modo, entre corchetes en los respectivos pies de página se anotan los respectivos textos. Además, he introducido algunos corchetes, en donde me ha parecido oportuno, afín de hacer más legible el texto. Agradezco los comentarios y sugerencias de Kurt Wischin y Jorge Roaro, a una versión previa de esta traducción.

[5] Platón parece considerar una definición semejante en *Teeteto* 201 y tal vez la acepta en *Menón* 98 [N. del. T.: Acerca de la definición tripartita del conocimiento, veamos lo que dice Platón en el *Teeteto*: «TEET.— Estoy pensando ahora, Sócrates, en algo que le oí decir a una persona y que se me había olvidado. Afirmaba que la *opinión verdadera* acompañada de una *explicación* es saber y que la opinión que carece de explicación queda fuera del saber. También decía que las cosas de las que no hay explicación no son objeto del saber —así era como las llamaba—, mientras que son objeto del saber todas las que poseen una explicación» (*Teeteto* 201c-201d), y más adelante remata: «SÓC.— De manera que cuando uno adquiere acerca de algo una opinión verdadera, el alma alcanza la verdad sobre el punto de que se trate, pero no llega al conocimiento del mismo. Efectivamente, quien no puede dar y recibir una explicación de algo carece de saber respecto de ello. Sin embargo, si alcanza una explicación, todo esto le es posible hasta lograr la plena posesión del saber. (*Teeteto*, 202b-202c). *Cf.* Platón, *Diálogos* V: *Parménides. Teeteto. Sofista. Político*. Gredos (Madrid, 1988), pp. 295-297. En el *Menón*, Platón respecto de las opiniones verdaderas, manifiesta: «SÓC.— Porque, en efecto, también las opiniones verdaderas, mientras permanecen quietas, son cosas bellas y realizan todo el bien posible; pero no quieren permanecer mucho tiempo y escapan del alma del hombre, de manera que no valen mucho hasta que uno no las sujeta con una discriminación de la causa. Y ésta es, amigo Menón, la reminiscencia, como convinimos antes. Una vez que están sujetas, se convierten, en primer lugar, en fragmentos de conocimientos y, en segundo lugar, se hacen estables. Por eso, precisamente, el conocimiento es de mayor valor que la recta opinión y, además, difiere aquél de ésta por su vínculo» (*Menón*, 97d-98a). *Cf.* Platon, *Dialogos* II: *Gorgias, Menéxeno. Eutidemo. Menón. Crátilo*. Gredos (Madrid, 1987), pp. 333-335. *Cf.* También *Banquete* 202a].

Por ejemplo, Chisholm ha sostenido que lo siguiente indica lo que fueran condiciones necesarias y suficientes para el conocimiento [6]:

(b) S sabe que P *si y sólo si* (i) S acepta P,
(ii) S tiene evidencia adecuada para P, y
(iii) P es verdadera.

Ayer señaló las condiciones necesarias y suficientes para el conocimiento de la siguiente manera[7]:

(c) S sabe que P *si y sólo si* (i) P es verdadera
(ii) S está seguro que P es verdadera, y
(iii) S tiene el derecho de estar seguro que P es verdadera.

Argumentaré que (*a*) es falsa puesto que las condiciones allí enunciadas no constituyen una condición *suficiente* para la verdad de la proposición de que 〈 S sepa que P 〉. El mismo argumento mostrará que (*b*) y (*c*) fracasan si «tiene evidencia adecuada para» y «tiene el derecho de estar seguro que» es substituido por «está justificado en creer que» en todos y cada uno de los casos.

Comenzaré haciendo notar dos puntos. Primero, en ese sentido de «justificado» en el cual la justificación de 〈 S para creer que P 〉 es una condición necesaria de que 〈 S sepa que P 〉, es posible que una persona esté justificada en creer una proposición que de hecho es falsa. Segundo, para cualquier proposición P, si 〈 S está justificado en creer que P 〉, y P implica Q, y S deduce Q de P y acepta Q como resultado de esta deducción, entonces 〈 S está justificado en creer que Q 〉. Manteniendo estos dos puntos en mente, presentaré ahora dos casos[8] en los cuales las condiciones indicadas en (*a*) son verdaderas para

[6] Roderick M. Chisholm, *Perceiving: A Philosophical Study.* Cornell University Press (Ithaca, Nueva York, 1957), p. 16 [N. del. T.: Dice Chisholm: «A continuación, entonces, daré nuestra definición de "saber": "S *sabe* que *h* es verdadera" significa: (i) S acepta *h*; (ii) S tiene evidencia adecuada para *h*; y (iii) *h* es verdadera»].

[7] A. J. Ayer, *The Problem of Knowledge,* Macmillan (Londres, 1956), p. 34 [N. del. T.: Sostiene Ayer: «Concluyo, pues, que las condiciones necesarias y suficientes para el conocimiento de que alguna cosa es el caso: Primero, que lo que se dice conocer sea verdadero; segundo, que estemos seguros de eso; y tercero, que tengamos el derecho de estar seguros»].

[8] N. del. T.: Gettier en los dos siguientes casos presenta cuatro contraejemplos a la concepción clásica del conocimiento, en cuanto definición tripartita del saber («creencia verdadera justificada»), para ello toma como base el análisis tradicional propuesto B. Russell. El primer contraejemplo es una adaptación de uno propuesto por B. Russell, en *The Problems of Philosophy* (Oxford, 1912), p. 131 ss. [Trad. Cast. *Los problemas de la filosofía*

alguna proposición, a pesar de que es al mismo tiempo falso que dicha proposición sea un conocimiento de la persona en cuestión.

CASO I

Supóngase que Smith y Jones presentaron una solicitud para determinado empleo. Y supóngase que Smith tiene evidencia sólida de la siguiente proposición conjuntiva:

(d) Jones es el hombre que obtendrá el empleo, y Jones tiene diez monedas en su bolsillo.

La evidencia que Smith tiene para (*d*) podría ser que el presidente de la compañía le aseguró que Jones sería seleccionado después de todo, y que él, Smith, contó las monedas en el bolsillo de Jones hace diez minutos. La proposición (*d*) implica:

(e) El hombre que obtendrá el empleo tiene diez monedas en su bolsillo.

Vamos a suponer que Smith ve la implicación que va de (*d*) a (*e*), y acepta (*e*) basado en (*d*), para la cual tiene evidencia sólida. En este caso, Smith está claramente justificado en creer que (*e*) es verdadera.

Pero imagínese, además, que aunque Smith no lo sepa, él mismo, no Jones, obtendrá el trabajo. Y, también que, aunque Smith no lo sepa, él mismo tiene diez monedas en su bolsillo. La proposición (*e*) es entonces verdadera, aunque la proposición (*d*), desde la cual Smith infiere (*e*), es falsa. En nuestro ejemplo, por tanto, todo lo que sigue es verdadero:

(i) (*e*) es verdadera
(ii) Smith cree que (*e*) es verdadera
(iii) Smith está justificado en creer que (*e*) es verdadera.

(Barcelona, 1995) p. 113 ss.]. Posteriormente también adaptara el propuesto en *Human Knowledge: Its Scope and its Limits* (London, 1948), p. 154 [Trad. Cast. *El conocimiento humano* (Barcelona, 1992)]. Los contraejemplos segundo y tercero son de Gettier, y el cuarto esta inspirado en un caso presentado por R. M. Chisholm. *Cf. Theory of Knowledge* (Englewood Cliffs, NJ, 1966), pp. 22-23, n. 22

Pero es igualmente claro que Smith no *sabe* que (*e*) es verdadera; puesto que (*e*) es verdadera en virtud del número de monedas en el bolsillo de Smith, aun cuando Smith no sepa cuantas monedas hay en el bolsillo de Smith, y basa su creencia en (*e*) sobre la cantidad de monedas en el bolsillo de Jones, de quien falsamente cree que será la persona que obtendrá el trabajo.

CASO II

Vamos a suponer que Smith tiene evidencia sólida para la siguiente proposición:

(f) Jones es propietario de un Ford.

La evidencia de Smith podría ser que Jones tenía en el pasado, hasta donde alcanza la memora de Smith, en todo momento un automóvil, y siempre fue un Ford, y que Jones acabó de ofrecer a Smith un paseo mientras conducía un Ford. Vamos a imaginar, ahora, que Smith tiene otro amigo, Brown, cuyo paradero desconoce totalmente. Smith selecciona tres nombres de lugares de manera completamente aleatoria y construye las tres proposiciones siguientes:

(g) o Jones es propietario de un Ford o Brown está en Boston;
(h) o Jones es propietario de un Ford o Brown está en Barcelona;
(i) o Jones es propietario de un Ford o Brown está en Brest-Litovsk[9].

Cada una de estas proposiciones está implicada por (*f*). Imagínese que Smith ve la implicación de cada una de estas proposiciones que él ha construido a partir de (*f*), y procede a aceptar (*g*), (*h*), e (*i*) sobre la base de (*f*). Smith ha inferido correctamente (*g*), (*h*), e (*i*) a partir de una proposición para la cual dispone de evidencia sólida. Smith, por tanto, está completamente justificado en creer cada una de estas tres proposiciones. Smith, por supuesto, no tiene idea dónde está Brown.

Pero imaginemos ahora que tenemos dos condiciones adicionales. Primero, Jones *no* es propietario de un Ford, sino que en la actualidad conduce un automóvil alquilado. Y segundo, que por la más pura coincidencia, y

[9] Brest-Litovsk es una ciudad rusa en donde, el 3 de marzo de 1918, se firmó el tratado de paz entre el Imperio alemán, Bulgaria, el Imperio austrohúngaro, el Imperio otomano y la Rusia soviética. Actualmente, dicha ciudad se denomina Brest y está bajo soberanía bielorrusa.

enteramente desconocido por Smith, el lugar mencionado en la proposición (*h*) resulta ser realmente el lugar donde está Brown. Si estas dos condiciones se dan, entonces Smith *no* sabe que (*h*) es verdadera, aun cuando:

(i) (*h*) es verdadera
(ii) Smith realmente cree que (*h*) es verdadera
(iii) Smith está justificado en creer que (*h*) es verdadera.

Estos dos ejemplos demuestran que la definición (*a*) no establece una condición *suficiente* para que alguien sepa una proposición dada. Los mismos casos, con los cambios apropiados, serán suficientes para demostrar que ni la definición (*b*) ni la definición (*c*) tampoco lo hacen.

DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica

INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

INFORMACIÓN DEL AUTOR | AUTHOR AFFILIATIONS
Edmund L. Gettier III es Professor Emeritus en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Massachusetts en Amherst. Doctor en Filosofía [PhD] por Cornell University. Dirección Postal: Department of Philosophy, University of Massachusetts Amherst, Amherst, MA, 01003-9269. Email: gettier@philos.umass.edu.

INFORMACIÓN DEL TRABAJO | WORK DETAILS
[Artículo. Original] Licencia: CC. Con permiso del autor. Publicado como:

Gettier, Edmund L. «¿Una creencia verdadera justificada es conocimiento?». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Volumen 2, Número 3 [Diciembre de 2013], pp. 185–193. ISSN: 2254–0601.

Separata: No. Reedición: Si. Traducción: Si, de Paulo Vélez León. Licencia: Con permiso del autor. Publicado originalmente como:

Gettier, Edmund L. «Is Justified True Belief Knowledge?». *Analysis*, vol. 23, nº 6 (Jun., 1963), pp. 121-123 ISSN: 0003-2638.

INFORMACIÓN DE LA REVISTA | JOURNAL DETAILS
Disputatio. Philosophical Research Bulletin, ISSN: 2254-0601, se publica anualmente, bajo una licencia Creative Commons [BY-NC-ND], y se distribuye internacionalmente a través del sistema de gestión documental GREDOS de la Universidad de Salamanca. Todos sus documentos están en acceso abierto de manera gratuita. Acepta trabajos en español, ingles y portugués. Salamanca – Madrid.
E-mail: (✉) boletin@disputatio.eu | Web site: (⚛) www.disputatio.eu

Arthur Danto y las falacias de las teorías del arte

Arthur Danto and the fallacies of Art Theory

JORGE ROARO

Recibido: *20-Agosto-2013* | Aceptado: *26-Noviembre-2013* | Publicado: *20-Diciembre-2013*

Este escrito hace un repaso crítico sobre algunos de los temas centrales tratados por el filósofo y crítico de arte Arthur C. Danto a lo largo de su carrera, con un énfasis especial en su famoso ensayo *El mundo del arte*, presentado aquí en conjunción con el presente escrito, y analiza las razones por las cuales la principal contribución teórica de Danto, su Teoría Institucional del Arte, es una representación deficiente de los problemas inherentes al mundo del arte. Está dividido en dos partes: la primera se centra en la idea de la imitación como esencia del arte, y el concepto de «mundo del arte», y la segunda en el papel de la teoría como explicación final del arte, de acuerdo a Danto.

Mimesis · Representación · Teoría Institucional del arte · Realismo · Arte · Ontología del arte.

This paper makes a critical overview of some of the central issues addressed by the philosopher and art critic Arthur Danto throughout his career, with a special emphasis on his famous essay *The Art World*, presented here in conjunction with this paper, and analyzes the reasons why the main theoretical contribution of Danto, its Institutional Theory of Art, is a flawed representation of the problems inherent to the art world. It is divided in two parts: the first one is centered on the idea of imitation as essence of art, and the concept of «world of art», and the second one in the role of theory as a final explanation of art, according to Danto.

Mimesis · Representation · Institutional Theory of Art · Realism · Art · Ontology of Art

J. Roaro (✉)
Universidad de Salamanca, España
email: jorge.roaro@gmail.com

ARTÍCULO

Arthur Danto y las falacias de las teorías del arte

JORGE ROARO

PARTE I
DANTO Y SU VISIÓN DEL ARTE

ARTHUR COLEMAN DANTO (1924-2013) fue indudablemente uno de los más influyentes pensadores dedicados en el último medio siglo a reflexionar sobre la naturaleza del arte y el papel que éste juega en nuestro mundo hoy en día; desafortunadamente, eso no significa que este filósofo del arte haya contribuido gran cosa a enriquecer o a ayudar a entender mejor nuestra experiencia estética ante los fenómenos artísticos, ni mucho menos que haya aportado algo concreto que permitiese enderezar un poco el camino que sigue el arte institucional contemporáneo para sacarlo de su actual decadencia y mediocridad. De hecho, me parece que fue todo lo contrario, de modo que en las siguientes páginas trataré de explicar brevemente por qué creo que la influencia filosófica de Danto ha sido francamente negativa para el desarrollo de nuestra visión del arte contemporáneo.

Arthur Danto comenzó su larga relación con el arte, que duraría toda su vida, como un joven e inseguro aspirante a artista preocupado por ser «original», pero muy pronto, ante la dificultad de alcanzar esa *originalidad* que buscaba como creador de arte, decidió cambiar de carrera y estudiar filosofía. Como filósofo resultó ser mucho más creativo que como artista, y Danto pudo consolidar una sólida carrera académica como profesor de filosofía en la Universidad de Columbia, dedicándose en un principio a la fenomenología y luego a la filosofía analítica, antes de especializarse en la filosofía del arte. El éxito y popularidad que obtuvieron sus ensayos sobre arte le llevaron a desarrollar también una segunda carrera como crítico de arte para *The Nation* y *Artforum*, paralela a la enseñanza de la filosofía, y a dedicarse con entusiasmo a escribir libros y ensayos sobre teoría artística, apoyar a galerías y museos neoyorquinos como asesor, y ocasionalmente curador de exposiciones, y a promover incansablemente la obra y el mito de Andy Warhol. Así, el aspirante a

artista convertido en filósofo, luego en crítico de arte, y finalmente en celebridad del mundo artístico neoyorquino, pudo ejercer una influencia muy fuerte, con un indiscutible alcance internacional, completamente desproporcionada en relación con la escasa relevancia de su contenido para la comprensión auténtica de la experiencia del arte.

La parte principal de la aportación dantiana al pensamiento crítico sobre el arte es conocida generalmente con el nombre de «Teoría Institucional del Arte», y está sostenida de entrada por un fundamento bastante endeble, que es una cierta concepción popular sobre la naturaleza del arte, extraordinariamente reductiva, que pretende que el arte no ha sido, a lo largo de la historia, ninguna otra cosa que *mimesis*, es decir, una imitación de la naturaleza. Bajo esta concepción simplona del arte, lo que hace un artista cuando pinta, digamos, un paisaje campestre con vacas y caballos, no es sino copiar lo que ve, *imitando* la forma exterior de los caballos, las vacas, los árboles, el cielo y las montañas. Y si el artista pinta escenas imaginarias, con dioses, ángeles o criaturas fabulosas, o con paisajes irreales y fantasiosos que jamás ha visto, de cualquier modo, de acuerdo a esta visión *imitativa* del arte, en realidad no está haciendo sino una extrapolación de elementos conocidos e imitados, reacomodados en nuevas formas. Esta visión es ciertamente pobre y deformadora de la naturaleza del arte, porque no busca adentrarse en los significados emocionales e intelectuales del lenguaje artístico, sino que se queda tan sólo en sus formas exteriores básicas. Aún así, la visión del arte como *mimesis* ha sido usada por grandes pensadores desde tiempos antiguos, y muy notablemente, por Platón. Veinticinco siglos antes de que a Danto se le ocurriera su teoría del arte, Platón había usado al arte para ilustrar su visión eidética sobre la realidad de las diferentes cosas que existen: una cama, dijo el filósofo griego, existe en su única forma auténtica y verdadera sólo como la idea, o *eidos*, de la cama original, perfecta e inmutable, y todas las camas del mundo no son sino copias de esa idea esencial de *la* cama; del mismo modo, las camas que pintan los artistas copiando a las camas que existen en el mundo, no son entonces sino copias de otras copias, todavía más alejadas de la realidad de la cama original, que es la esencia eidética de la cama. Aquí, sin embargo, conviene enfatizar el hecho de que Platón no propuso con este ejemplo ninguna teoría sobre el arte: al filósofo ateniense no le interesaba reflexionar sobre la naturaleza o significado de las obras de arte, sino entender qué cosa es la realidad de lo existente y en qué se fundamenta nuestro conocimiento sobre esa realidad, y si habló de los artistas que pintan camas, sólo fue en forma secundaria, como una mera ilustración para hacer más clara su idea sobre el

eidos a sus lectores.

Danto, en cambio, tomó la idea platónica de la *mimesis* y la hizo suya, radicalizándola en una forma más bien burda, y así, lo que en Platón había sido filosofía, en Danto se convirtió en simple teoría, y, como suele suceder con todas las teorías que pretenden explicar algo muy complejo, como el arte, en una forma muy simple, terminó volviéndose algo inaceptable por ser excesivamente reductivo y estrecho. Danto, en efecto, imaginaba toda la larga historia del arte como un fenómeno simple y unívoco, moviéndose en línea recta hacia adelante impulsada por el único e invariable deseo de *imitar* a la naturaleza, al mundo, en un modo cada vez más preciso y convincente. En esta historia lineal del arte como un *progreso* continuo en busca de la eficacia imitadora, había habido ciertamente algunos fuertes tropiezos (¡como toda la Edad Media, que había «olvidado» las habilidades imitativas del arte clásico, perdidas hasta su redescubrimiento en el Renacimiento!), pero nada verdaderamente insuperable hasta fines del siglo XIX y principios del XX, cuando la aparición de la fotografía y luego el cine dejaron atrás, en forma definitiva, al arte en su carrera hacia la imitación convincente del mundo. Puesto que el arte no era capaz de competir contra las capacidades imitadoras de la fotografía y el cine, que siempre tendrían una ventaja tecnológica sobre el arte, al ser capaces de *reproducir* objetivamente la realidad en imágenes completamente fidedignas, y no en meras imitaciones exitosas, el arte se quedó, en el siglo XX, repentinamente sin una meta clara, ni una razón de ser discernible, ni la posibilidad de seguir progresando, superado por la tecnología moderna que, según Danto, lo había privado de su sentido histórico, que no era otro que el de la búsqueda de la *mimesis.*

Ahora bien, este avance progresivo del arte que imaginaba Danto (quien comparaba al arte con la ciencia, en el sentido de que ambos supuestamente seguían un camino «de progreso sostenido»), de cualquier modo había llegado a su fin, aún sin considerar que la tecnología fotográfica le había cerrado todos los caminos posibles al futuro, pues en el siglo XX ya había alcanzado el éxito total y definitivo en su meta imitadora, habiendo logrado un «punto de no retorno» en su camino mimético, más allá del cual ya no se podía seguir avanzando. El artista que había logrado la proeza de coronar toda la historia universal del arte con su mayor hazaña, con un realismo insuperable por ninguna técnica o ningún talento pictórico, no era ninguno de los grandes genios del Renacimiento ni ningún portentoso representante de cualquiera de las escuelas de pintura realista que dominaron el arte europeo hasta la época de gloria del arte académico, sino, de todos los candidatos posibles, era un vecino

del propio Danto, otro neoyorquino famoso en esos días: Andy Warhol.

La manera en que el filósofo cobró conciencia del espectacular destino que la historia del arte le había reservado a su amigo Warhol la explicó años después el propio Danto, refiriendo la anécdota en varios libros y ensayos, siendo, por lo tanto, una historia muy conocida: cierto día en que paseaba por el vecindario, Danto pasó frente a la Stable Gallery, que en ese año de 1964 se había mudado ya a la 74th Street, y decidió entrar para ver qué había de novedad; al principio, Danto pensó que todavía no se había instalado ninguna nueva exhibición, pues todo lo que veía en el piso eran cajas de embalaje de jabón y detergente marca Brillo, y le llevó un rato darse cuenta de que *ésa* era la exhibición de arte. Se trataba de unas falsas cajas de detergente Brillo, elaboradas por Warhol y tituladas, no muy imaginativamente, *Cajas de Brillo* («*Brillo Boxes*»). Aunque tanto el artista como el filósofo llamaron siempre a estos objetos «esculturas», lo cierto es que, más que esculturas, se trataba de modelos a escala original, 1/1, fabricados con madera contrachapada y con el logo de la marca Brillo estarcido con una plantilla en su superficie, haciendo de ellos una copia fiel de las cajas originales de cartón. De acuerdo a Danto, su efecto inmediato era tan convincente al imitar la ordinariez de una caja común de detergente, que eran prácticamente indistinguibles de las auténticas cajas comunes de detergente.

En todo caso Danto, bien sea porque en realidad no era muy observador, o bien porque la ilusión mimética realmente estaba bien lograda, confundió realmente estos objetos *artísticos* con vulgares cajas de jabón comercial. Y esto, para un profesor de filosofía interesado en el arte, resultó un golpe muy fuerte. Tan fuerte, de hecho, que las reflexiones que en esos días mantuvieron entretenido a Danto después de su encuentro con la obra de Warhol, terminaron por proporcionarle el material para sostener enteramente toda su posterior carrera como filósofo del arte y la celebridad que le acompañaría hasta el final de su vida. Como San Pablo camino a Damasco, Danto fue cegado por el resplandor del «genio» de Warhol, y se encontró de golpe con su propia versión de la verdad revelada: el arte *había muerto*. El arte había alcanzado el final de su recorrido y ahora, habiendo cumplido su meta eterna de lograr la *mimesis* perfecta, llegaba a su fin.

Desde luego, la historia del arte abunda en ejemplos de obras de arte, ya sean pinturas o esculturas, tan realistas y bien logradas que confundieron a los espectadores de su época, haciéndoles creer que se encontraban ante diversos objetos auténticos, y no ante una *representación* de esos objetos: un siglo antes de Platón, ya era conocida en toda Grecia la historia de los pintores Zeuxis de

Heraclea y Parrasio de Éfeso, quienes compitieron una vez para ver quién de ellos podía pintar la imagen más realista; el día del encuentro, con sus respectivas pinturas cubiertas por paños, Zeuxis estaba tan convencido de su triunfo que se declaró vencedor antes de tiempo, aunque con buenos motivos: al destapar su pintura, mostró unos racimos de uvas tan exquisitamente detallados y bien hechos, que incluso engañaron a los pájaros, que bajaban de los árboles para picotear las uvas pintadas; sin embargo, cuando Zeuxis le pidió a Parrasio que ahora él le mostrara su pintura, para ver si era capaz de superar sus uvas, Parrasio contestó socarronamente «Ha estado frente a ti todo el tiempo, ¿acaso no lo habías notado?». Parrasio, en efecto, había pintado en su lienzo la imagen de una cortina corrida, y la tela estaba pintada con tal maestría, que había logrado engañar no sólo a los pájaros, sino a otro artista.

Considerando que la larga historia de los trampantojos pictóricos muestra lo fácil que ha resultado para los artistas en diversas épocas engañar con éxito a su público, gracias a un derroche de ingenio y de realismo mimético, ¿qué hace entonces especiales a las cajas de Brillo de Warhol? La respuesta de Danto nunca fue demasiado clara. Según él, Warhol no trataba de engañar a sus espectadores, a pesar de que lo engañó a él, sino de «reproducir íntegramente» la realidad de las cajas de Brillo; además, puesto que las cajas eran «esculturas» tridimensionales, eran esencialmente diferentes a cualquier pintura. Estas explicaciones, como se puede ver fácilmente, de cualquier modo siguen dejando sin explicar qué haría tan especial o importante a esta pieza particular, por encima de cualquiera de las otras obras de arte, o modelos o maquetas profesionales, que pueden lograr un efecto equivalente. Aparentemente, lo único especial que tiene este ejemplo es que fue directamente el que pensó Danto, y lo que él tuvo a la mano para desarrollar su idea.

En todo caso, Danto siempre supo ignorar convenientemente todas las partes y aspectos de la historia del arte que no se ajustaban a las necesidades de sus explicaciones teóricas, y en este punto sencillamente decidió pasar por alto los verdaderos alcances del realismo artístico, con todas sus implicaciones estéticas, técnicas, culturales, psicológicas, emocionales o espirituales, y sus igualmente complejos efectos en nuestra valoración moral y estética del arte, para, en cambio, hacer depender enteramente de la trivial anécdota de su descubrimiento personal de las cajas de Brillo de Warhol la magna consecuencia de anunciar, con ecos de Zaratustra, que el arte *había muerto*, felizmente colmado por el *exceso de realismo imitativo* que sólo Warhol había sabido darle. (Aquí, inevitablemente, cabe preguntarse cómo habría reaccionado el mundo institucional e internacional del arte si hubiese sido un

profesor de filosofía de alguna universidad española, italiana, mexicana, argentina, brasileña o escandinava quien, con toda desfachatez provinciana, hubiese declarado al mundo que había confundido unas semanas atrás la obra de algún artista local con un objeto ordinario cualquiera, y como consecuencia de ello, había llegado a la conclusión de que el arte había llegado a su fin, después de milenios de historia, con ambos, el profesor y su amigo el artista local, firmemente colocados en la cumbre de este camino histórico, uno haciendo la última contribución significativa a la historia del arte, y el otro teorizando sobre ese significado. Mi suposición es que no hubiese pasado absolutamente nada, que nadie se habría dado por enterado, y que la moraleja final es que si uno quiere anunciar mesiánicamente la muerte del arte o algún otro postulado similarmente estridente, siempre resulta de lo más conveniente, o incluso indispensable, el poder contar con el apoyo de la imbatible máquina publicitaria neoyorquina que alimenta a sus museos, galerías y casas de subastas).

Por supuesto, cuando Danto publicó sus ideas sobre el fin del arte (principalmente en *The End of Art*, su ensayo más conocido), el clima intelectual de la época se prestaba perfectamente para tomar en serio este tipo de fanfarronadas y aceptar (o hacer como que se aceptaba) su radicalismo extremo. En la década de los sesenta del siglo pasado, después de todo, florecían en Occidente todo tipo de teorías relativistas que buscaban negar el carácter esencial de los valores culturales de la civilización occidental, como el postestructuralismo, el desconstruccionismo y el nihilismo existencialista, y que terminaron, con un mayor o menor grado de frivolidad, negando no tanto esa visión esencialista, sino el sentido mismo de esos valores civilizatorios. De ahí la proliferación de tremendistas pseudo-filosofías que anunciaban «el fin de los tiempos», no en el tono apocalíptico de los fanáticos religiosos de antaño, sino en el tono frívolo y petulante de los teóricos académicos de hoy en día. Así, entre las modernas visiones que proclamaban «el fin de la historia», «el fin de la filosofía», «el fin de la literatura», «el fin de la belleza», «el fin de la poesía», «el fin del Estado», «el fin del patriarcado», «el fin de la Modernidad» o «el fin de la razón», la sonora afirmación de Danto sobre el fin del arte fue una aportación bienvenida por los gurús culturales que dictaban las modas intelectuales del momento.

A partir de los años ochenta, Danto comenzó a variar un poco su tesis sobre la «muerte del arte», y explicó que lo que había llegado a su fin no era el arte, después de todo, sino *la historia* del arte: puesto que la *mimesis* perfecta entre el objeto de arte y el objeto cotidiano que copia el primero ya había sido

alcanzada –gracias a la contribución «extraordinaria» de Warhol–, ahora el arte ya no tenía ninguna meta ni objetivo discernible, ni nada que lograr o que demostrar, y por lo mismo, ya no había tampoco ningún criterio posible para medir o clasificar o valorar el grado de *avance* que los artistas y sus obras, los movimientos y las escuelas de arte, o nuestras propias ideas sobre el arte, podían tener, y puesto que el darnos cuenta de que el arte «avanza» es precisamente aquello que fundamenta nuestro sentido histórico del desarrollo del arte, ya no era posible entonces hablar de una *historia* del arte, ni de ningún tipo de desarrollo propiamente dicho, y por ello, la historia del arte, como disciplina genuina, «había muerto», aunque siguiera habiendo artistas y obras de arte (y, claro, historiadores del arte). A este nuevo estado del arte, Danto lo llamaba «El arte post-histórico», nuevamente acoplándose al gusto del momento, con su manía por agregar el prefijo «post» a cualquier cosa con la que se pretendiera romper o haber superado, para dejar en claro que el arte, después de Warhol, ya no debería ser considerado simplemente como «postmoderno», sino decididamente *más allá* de la historia. A este último periodo, no menos grandilocuentemente pretencioso que el anterior, pertenecen sus obras *After the end of Art* y *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective*.

Evidentemente, para que la teoría de Danto haga sentido, uno tiene que aceptar antes su premisa inicial, acerca de que el arte no ha sido nunca nada más que un intento por imitar a la naturaleza, y que todo su mérito se reduce a la perfección con que pueda alcanzar esta *mimesis*; si uno empieza a introducir otras consideraciones aquí, como cualquier tipo de valor estético inherente al arte mismo, toda la teoría de Danto se desmorona irremisiblemente. Así, para aceptar cualquiera de las conclusiones de Danto sobre la naturaleza del arte o del fenómeno artístico, primero es necesario aceptar la visión que él propone sobre lo que es y ha sido históricamente el arte, y ésta es, ciertamente, una visión muy pobre –o más bien, deliberadamente empobrecida–, como para ser genuinamente significativa para nuestra comprensión del arte. Esta pobreza de la visión dantiana sobre el papel que juega el arte en nuestro mundo no sólo se debe a la reducción arbitraria de todos los aspectos que componen el fenómeno artístico a uno solo, el imitativo, negando así la riqueza natural que hace valiosas a las obras de arte, sino también a la forma en que Danto pretende suprimir todos los elementos vivenciales y emocionales de la experiencia del arte para hacer descansar todo su análisis en un solo criterio: la conceptualización teórica del arte.

¿Qué queda del arte si uno ha declarado ya que el arte, o su historia, han llegado a su fin natural? Las teorías, dice Danto.

Después de la «muerte del arte», lo que nos queda son las teorías sobre el arte, indispensables para dotar de sentido y significado al arte en su etapa «post-histórica», carente ya de las metas y dirección que antes le imponían las narrativas tradicionales que buscaban asociar al arte con la búsqueda de la belleza o de la perfección mimética. En el enrarecido mundo del arte contemporáneo, sin dirección ni criterios estéticos en los cuales sostenerse, el pensador teórico (sobre todo, de acuerdo a Danto, si éste es además un filósofo) es más necesario que nunca, ya que sus teorías serán el único fundamento posible para poder aceptar cualquier cosa que de aquí en adelante llamemos «arte».

¿Cómo llega Danto a esta (de nuevo, completamente arbitraria) conclusión? Bien, todo parte de la misma anécdota de las *Cajas de Brillo* de Warhol que Danto confundió con cajas de Brillo auténticas y ordinarias, y las reflexiones que este hecho desató en el filósofo. La pregunta que en ese entonces se hizo Danto fue la siguiente: puesto que el objeto artístico –es decir, las *Cajas de Brillo* de Warhol– se ve exactamente igual que un vulgar objeto utilitario, como las cajas ordinarias de detergente Brillo, y no hay ninguna forma de distinguir un objeto del otro, ¿qué distingue entonces a las cajas de Brillo reales de las falsas? Que unas son arte, y las otras no. Pero, ¿cómo sabemos que unas de esas cajas son, en efecto, *arte*? La respuesta de Danto es esta: porque las cajas de Brillo que son *arte* (es decir, las que hizo Warhol, que son falsas cajas de Brillo, pero *auténticamente* artísticas) se encuentran en el interior de una galería de arte, exhibidas como arte, y hay alguien que nos dice que son arte. ¿Quién nos dice que son arte? El teórico del arte.

Las *Cajas de Brillo* de Warhol son arte porque las hizo un artista y se exhibían en una galería de arte de Nueva York (y hoy en día se exhiben en el Andy Warhol Museum, en Pittsburgh), mientras que las cajas ordinarias de detergente Brillo ni son arte ni le importan a nadie porque sólo sirven para almacenar detergente en tiendas y bodegas, que nada tienen que ver con el mundo del arte. Esta es la clave para entender todo esto: *el mundo del arte*.

La expresión «el mundo del arte» denota al conjunto de gente e instituciones que tienen la capacidad para determinar que algo es, en efecto, *arte*, al tener los medios, la influencia, y sobre todo, *la teoría adecuada* para justificar ante el resto de la gente que tal o cual cosa es realmente un objeto artístico. Para Danto, el mundo del arte está formado por los museos y sus mesas directivas, los

comisarios de las exposiciones de arte, los críticos que escriben en la prensa sobre esas exposiciones, los patronatos y fundaciones que financian y administran los proyectos artísticos, los galeristas y los comerciantes en arte, los coleccionistas que pagan dinero por adquirir arte, y, desde luego, por los artistas que producen las obras de arte. Pero en la visión dantiana del mundo del arte hay alguien todavía mucho más importante que todos los anteriores, y no es otro que el teórico del arte. La teoría, para Danto, lo es todo. La teoría fundamenta toda concepción posible de arte, y por lo tanto el teórico del arte es el árbitro último de todas las modas artísticas, determinando qué cosas son arte y qué cosas no lo son, y por qué. Este es el papel, claro, que Danto se reserva para sí mismo, en tanto destacado teorista filosófico del arte, de acuerdo a su propia visión del mundo del arte.

(Nótese, en cambio, que en la visión de Danto sobre el arte, el público general no juega ningún papel, y carece totalmente de importancia el que haya aficionados entre la gente común que tengan un gusto por el arte, o que posean una verdadera sensibilidad artística; nada de esto importa a Danto, ya que la *gente común* suele guiarse únicamente por su instinto, y desde luego, no por una teoría institucionalizada por un teórico filosófico. Tampoco importan aquí los historiadores del arte ni ningún otro conocedor real de la historia y la evolución del arte, ya que, como se ha visto, Danto está jugando a las teorías rupturistas que, supuestamente, «superan el pasado», y su idea del arte «posthistórico» evidentemente excluye toda perspectiva histórica. Tampoco hay espacio aquí, en fin, para ninguna asociación entre el arte y cualquier tipo de valor estético, moral o religioso, ya que todas estas cosas son ajenas a la teoría, y por lo tanto, desde la perspectiva de Danto, *superfluas*).

A pesar de la teatral admiración por Andy Warhol que prolifera en los escritos de Danto, es evidente que para el escritor, el verdadero protagonista de «los tiempos post-históricos» del arte no puede ser ningún creador artístico. Después de todo, ni el mismo artista *pop*, en la visión de Danto, es capaz de crear un nuevo arte. El único que puede hacer eso es el teórico del arte. Alguien como Danto, evidentemente. Alguien con una teoría que pueda explicar, por ejemplo, el verdadero estatus ontológico de los *ready-mades* o las *Cajas de Brillo* de Warhol.

Lo que Danto ha hecho, finalmente, es promover la idea de que el objeto artístico y el objeto utilitario cotidiano pueden ser intercambiables, a condición de que se aplique una teoría adecuada para incorporar al segundo dentro del mundo contextual en el que existe el primero. Pero, ¿cuál es la meta de esta

confusión, de esta insistencia en desaparecer las fronteras entre un objeto artístico y un objeto ordinario que se quiere hacer pasar por artístico? Danto nunca llega a esta cuestión en sus análisis, pero es bastante fácil intuir el verdadero sentido de esta operación: se trata de poder vender el objeto ordinario como si fuera uno artístico. Se trata, pues, de poder hacer dinero con esto.

¿Hay algún problema fundamental con esta aproximación tan interesada al mundo del arte? Bien, el problema inherente a la visión del arte que reduce su valor a la cantidad de dinero que pueda obtenerse de él es algo muy serio, y de alguna manera evidente en sí mismo, pero en todo caso no es algo de lo que quiera hablar ahora: ya trataré este asunto en su momento al hablar concretamente sobre el culto a Warhol. Por ahora, lo único que me interesa señalar es que esa separación artificial de un objeto de arte con el contexto cultural que lo ha producido, para, en cambio, reemplazar ese contexto con una simple teoría, lleva directamente al tipo de frivolidad y artificialidad inherentes al abuso de cualquier teoría, cuando ya no se ajustan las teorías a la realidad del mundo, sino que se prefiere acomodar nuestra imagen del mundo a las necesidades de una teoría. El resultado, desde luego, es una teoría perfectamente inservible.

El mundo del arte que concibe Danto es artificialmente reductivo, y por ello, notablemente pobre, y sobre todo, notablemente empobrecedor de nuestra experiencia estética. En el famoso ensayo que Danto escribió en diciembre de 1964, *The Art World*, poco después de su primer encuentro con las *Cajas de Brillo* de Warhol, y que le sirvió para delinear su Teoría Institucional del Arte, el filósofo estadounidense concluyó lo siguiente: *«Lo que al final hace la diferencia entre una caja de Brillo y una obra de arte que consiste en una caja de Brillo es una cierta teoría del arte. Es la teoría la que la lleva al mundo del arte, y evita que se colapse en el objeto real que es. Es el papel de las teorías artísticas, hoy como siempre, hacer el mundo del arte, y el arte, posibles».*

Si Danto hubiese estado menos empeñado en convencernos de que una caja de jabón Brillo puede ser legítimamente una obra de arte, y en cambio, hubiese puesto más atención al hecho innegable de que una obra de arte puede ser algo infinitamente más rico que una caja de jabón Brillo, muy probablemente habría llegado a ser un filósofo del arte no solamente célebre e influyente, sino influyente en un modo auténticamente positivo, profundo y enriquecedor de nuestra experiencia del arte.

PARTE II
DANTO Y LAS FALACIAS DE LA TEORÍA DEL ARTE

La fama de Arthur Danto como teórico del arte, y concretamente, como experto, gurú y promotor del arte conceptual neoyorquino contemporáneo, comenzó en diciembre de 1964 con la publicación de un trabajo decisivo en su carrera, *El Mundo del Arte*, que era el texto de una conferencia presentada por Danto en un simposio sobre la obra de arte, que organizó la American Philosophical Association, de la que el mismo Danto era presidente en esos días[1]. Este escrito tuvo una importancia inmensa en el desarrollo del pensamiento posterior del propio Danto en torno al arte, y sobre todo, ejerció una gran influencia en el pensamiento académico de los filósofos dedicados a temas de estética en todo el mundo, muchos de los cuales han seguido repitiendo y reelaborando las ideas básicas de Danto a lo largo del medio siglo que ha transcurrido desde la aparición de este texto clave.

En principio, cuando uno lee el famoso texto, cuesta bastante trabajo entender el por qué un escrito que en realidad ofrece tan poco, tuvo en cambio un reconocimiento y una influencia tan grandes. Hasta ese momento, Danto había sido un filósofo típico de la tradición analítica anglosajona, especializado en teorías de la representación, y sin ninguna inclinación particular por el estudio serio de la Historia del Arte ni por el aprecio estético de las obras de arte, aparte de un jugueteo romántico juvenil con la idea de ser él mismo un artista algún día. Su primer encuentro verdadero con el arte ocurrió por casualidad, y estuvo determinado enteramente por el hecho fortuito de vivir en el mismo vecindario neoyorquino donde florecía en esos años la vanguardia artística del Expresionismo Abstracto y el Pop Art, movimientos promocionados y sostenidos, y en buena medida, inventados, por los marchantes de arte locales. Ese contacto inicial de Danto con el arte se dio al tropezarse el filósofo, en una galería de arte de su vecindario, con la obra de Andy Warhol, un artista completamente atípico en el panorama general del arte hasta esos momentos, y quien siempre ha sido mucho más conocido por su personalidad extravagante y su obsesión con la fama y el dinero, que por su trabajo artístico, de una monotonía aplastante. Sin duda, esto fue determinante para el tipo de teoría que Danto desarrolló entonces para explicar el arte, ya que en realidad Danto

[1] *The Art World*, conferencia de Arthur Danto presentada el 28 de diciembre de 1964 en el 61 º Encuentro Anual de la American Philosophical Association, Eastern Division, dedicado a «La obra de arte». Texto traducido por mi en este volumen, bajo la siguiente referencia: «El mundo del arte». *Disputatio* 3 (2013), pp. 53-71. Todas las citas se harán por esta versión.

no buscaba explorar el arte en general, sino particularmente, el arte de Warhol, y todo su empeño estaba dirigido a la simple justificación de las obras de Warhol como legítimas obras de arte. El punto de mira por el que Danto se asomó al mundo del arte fue entonces, desde el primer momento, inevitablemente demasiado estrecho.

Las obras de Warhol que vio Danto –unas cajas de jabón de la marca Brillo, que representaban justamente cajas de jabón de marca Brillo– eran indistinguibles de un objeto ordinario de uso cotidiano, y por lo tanto, Danto pensó que imitaban al objeto real con total perfección. Luego, la teoría que urdió Danto para explicar la legitimidad artística de las obras de Warhol es una que se basa enteramente en la facultad del arte para imitar los objetos del mundo real. Evidentemente, el arte, en su extraordinaria riqueza de valores espirituales y estéticos, en su inagotable capacidad de asociación de ideas, conceptos y símbolos relacionados con cualquier aspecto de nuestro mundo cultural, y en su ilimitada posibilidad de generar nuevos significados y sentidos metafóricos para cualquier cosa que tome como referente, hace mucho, mucho más que meramente imitar objetos del mundo real. Pero, precisamente, el arte de Warhol, en cambio, no ofrecía nada aparte de la simple imitación de objetos ordinarios, como cajas de jabón, o latas de sopa, o fotografías de celebridades. La explicación de Danto, por lo tanto, deliberadamente redujo la apabullante complejidad del mundo del arte para acomodarla a las modestas dimensiones del mundo de Andy Warhol.

Este arreglo benefició a la larga tanto a Warhol como al mismo Danto, y ayudó a promocionar las carreras de ambos, agregando una suerte de falso glamour filosófico e intelectual a la obra de Warhol que le permitió venderse mejor como producto comercial y sacar un mayor provecho del mercado del arte; sin embargo, también contribuyó, sin duda, a empobrecer simultáneamente el nivel y el alcance de la reflexión académica contemporánea en torno al arte, y a imponer la absurda idea de que al hablar de arte, lo que importa no es el arte mismo, ni su relación con nosotros y nuestro mundo, sino la teoría del arte desde la cual se pretende justificar lo que sea que se esté defendiendo en cada ocasión. Danto, así, no sólo se promovió incansablemente a sí mismo, y a Warhol y a los otros artistas conceptuales con los que estaba relacionado, sino también la noción de que la teoría lo justifica todo, de que una teoría es, finalmente, un mejor árbitro para juzgar el mundo del arte, superior a nuestro propio gusto estético, o a nuestros valores morales, o al canon histórico, o al simple sentido común.

Sin duda, la importancia de *El mundo del arte* radica en que en este escrito se desarrolla por primera vez la «Teoría Institucional del Arte», como se conoció luego a la idea de que el sentido final que adquiere en nuestro lenguaje una obra de arte depende de nuestros propios conceptos del arte, que a su vez se han formado y condicionado dentro de un contexto general que constituye un «mundo del arte». Esto, desde luego, es en realidad algo bastante obvio, y no tengo ninguna objeción contra esta visión del arte. El problema con Danto, más bien, es que él hizo depender este mundo del arte enteramente de la teoría. Y esto, desde luego, es una simplificación arbitraria e inaceptable. Esta idea ya estaba plenamente desarrollada en el texto de *El mundo del arte*, que funciona, en esencia, como un alegato radical a favor de teorizar toda nuestra relación con el arte, en vez de simplemente *vivir* con el arte en la forma en que siempre se ha hecho.

Danto, así, inicia su argumentación equiparando arte con imitación: el arte se caracteriza históricamente por lograr una imitación convincente de las cosas. Esta caracterización del arte, como he dicho, es absurdamente reduccionista, al extremo de la banalidad, pero le sirve a Danto para llevar el argumento a donde él quiere, es decir, al punto en que podrá justificar a partir de esta *mimesis* fundamental del arte la legitimidad artística de la obra de Warhol, y con ello, su propio papel protagónico como teórico del arte. A continuación, Danto introduce un razonamiento engañoso, al comparar esa imitación con el reflejo en un espejo: si el reflejo de un objeto en un espejo es *una imitación* de ese objeto, y si el arte tiene como meta la imitación de las cosas, entonces tendríamos que conceder que los reflejos en los espejos son arte; pero nosotros sabemos que un simple reflejo especular no es arte, de modo que estamos obligados a concluir (nótese el carácter sofístico de todo el silogismo) que la simple imitación de las cosas no es una condición suficiente para aceptar que algo es verdaderamente arte. Luego, la mímesis como meta del arte es, según Danto, una «teoría deficiente».

Pero, continúa Danto, como los artistas estaban obsesionados en su empeño mimético, y ciegos ante cualquier otra cosa que no fuera alcanzar la perfección en su imitación, nunca notaron la «deficiencia» de esta teoría. Es decir, no la notaron hasta la invención de la fotografía, y entonces se hizo evidente que la imitación bien lograda no es suficiente para que algo deba ser considerado arte. Y si la imitación no es suficiente para que algo sea tomado como arte, entonces quizás ni siquiera sea necesaria. Luego, el afán mimético puede ser visto como un simple estorbo, que no produce arte, sino sólo una «ilustración».

Así, en tan sólo la primera página de su texto, Danto ha llegado ya al punto esencial que mantiene a todo el edificio teórico del conceptualismo artístico contemporáneo: el arte *no* es una simple «ilustración» o copia mimética de las cosas.

Transparentemente, el argumento de Danto es falaz, un sofisma engañoso que acomoda las cosas a su conveniencia para llegar a la conclusión que quiere vendernos desde el primer momento, o sea, que la capacidad mimética del arte no es suficiente para legitimar a sus productos. Pero esta conclusión, desde luego, es algo que ya sabemos, y de hecho, algo que siempre hemos sabido: por eso es que, a lo largo de la historia del arte, siempre se ha admirado en los objetos artísticos una enorme cantidad de cosas –la belleza, la perfección técnica, la sensibilidad, el ejemplo moral, la creatividad, la grandeza espiritual, el ingenio, el humor, el erotismo, la nostalgia por el pasado o lo lejano, el fomento o reconocimiento de la virtud, la viveza narrativa, la enseñanza, la capacidad de conmover, excitar u horrorizar nuestras emociones, etc.– que van mucho más allá del mero deseo de imitación fidedigna de un objeto. La trampa de Danto consiste en hacer como si esto no fuera así, en cerrar los ojos ante toda esta riqueza de sentidos y significados, para, en cambo, aislar la mimesis, separada de cualquier contexto concreto que le dé sentido, y presentarla como la única razón de ser del arte, como si los artistas de todos los tiempos no hubiesen hecho otra cosa que imitar objetos porque sí, sin mayor ambición, curiosidad o meta que la de producir mecánicamente copias caprichosas de las cosas a su alrededor. Y después de establecer una visión tan pobre y reducida de la naturaleza del arte y las metas de los artistas, Danto se da el gusto de exclamar triunfalmente «¡Pero esto no puede ser suficiente!». Bien, claro que no es suficiente. El arte, después de todo, nunca ha sido sólo imitación. Y si Danto finge que lo ha sido, es solamente porque él está jugando a combatir enemigos de paja, convenientemente despojados de toda su complejidad real, para poder permitir el «triunfo» de su propia teoría, endeble como es.

Así, Danto establece las reglas de su juego desde el primer momento, y en *El mundo del arte* declara, con el tipo de desfachatez arrogante que sólo un filósofo analítico se podría permitir al hablar del arte, lo siguiente:[2] «*Las complejidades artístico-históricas deben ceder ante las exigencias de la exposición lógica*». Esto está expresado con tanta claridad (y cinismo) que no hace falta detenerse

[2] Esta cita, así como todas las que siguen sobre *The Art World*, están tomadas del texto publicado por el mismo Danto, y cedido por él para su traducción al español. El texto en español, *El mundo del arte*, traducido por mí, aparece en *Disputatio*, vol. 2, n. 3, pp. 53-71, diciembre de 2013.

mayormente en ello: el mundo del arte, y la historia de ese mundo, es algo muy complejo; pero, como una teoría requiere necesariamente de una simplificación de la realidad para poder presentar sus nociones y conceptos en una forma lógica, es necesario olvidarse de la idea de representar toda esa complejidad del arte y de su historia, en aras de tener una representación lógica funcional. Para Danto, no se trata, de ninguna manera, de tratar de entender o reflexionar sobre la complejidad del fenómeno artístico o de su desarrollo histórico, sino todo lo contrario, de olvidarse de esa complejidad, de cancelarla artificialmente dejándola fuera de la teoría, precisamente para poder simplificar nuestra visión del arte adaptándola a las necesidades lógicas de una teoría de conveniencia. Como suele suceder con los teóricos radicales, Danto nunca pensó que tuviera que cambiar su teoría para adaptarla a la complejidad de la historia del arte, sino que prefirió (como algo infinitamente más sencillo de hacer) dejar fuera de sus consideraciones todos aquellos elementos de la historia o la naturaleza del arte que fueran demasiado complejos para poder ser explicados por su teoría.

Danto, por lo tanto, se sentía justificado en su afán por simplificar las cosas hasta los extremos más groseros y absurdos posibles. En la falacia que emplea al principio de su ensayo para convencernos de que el arte no ha sido históricamente otra cosa que «imitación», Danto asume, o pretende asumir, que todo tipo de imitación es equivalente, y por lo tanto, comparable, y que es lícito entonces poner en un plano de equivalencia la búsqueda consciente y deliberada de *realismo* que asume un pintor, en su representación artística del mundo, con los reflejos que se producen en forma natural en un objeto inanimado como un espejo. Cuando Danto califica ambas cosas de «imitación», para luego poder sugerir que, negada una, se tiene que negar la otra, debido a su «semejanza», está deliberadamente cerrando los ojos al modo en que empleamos la palabra *imitar*, y así quiere pasar por alto, contra el simple sentido común, que un artista hace mucho más que simplemente «imitar» cosas, mientras que un espejo, que no es más que un objeto inanimado carente de voluntad, en realidad no puede «imitar» nada. Lo mismo sucede cuando una y otra cosa, la representación figurativa de los artistas y un reflejo producido por un espejo, son equiparados igualmente con la «imitación» que produce una fotografía. El silogismo de Danto no funciona sencillamente porque sus elementos no tienen ninguna relación entre sí, y por lo tanto, no hay realmente equivalencia alguna, y sin ella, la conclusión de Danto es improcedente.

Pero, aunque el argumento falaz de Danto no puede en realidad demostrar que una teoría del arte como imitación es deficiente, precisamente por ser *falaz*,

el hecho es que, en cualquier caso, es verdad que tal teoría sería completamente deficiente como un modo de explicar la complejidad del fenómeno artístico. Como he dicho, el engaño de Danto consiste en aparentar que efectivamente la gente hubiera utilizado una teoría así como un medio para justificar el arte a lo largo de la historia. Esto, por supuesto, nunca sucedió (independientemente del ejemplo de Platón, quien no estaba tratando de explicar el arte sino de explorar los fundamentos de nuestra experiencia de la realidad misma). La gente ha hecho arte desde el principio de la historia de la humanidad sin necesidad de contar con explicaciones teóricas para justificarse a sí mismos. Hay muchos motivos diferentes para hacer arte, hay muchas cosas a las que llamamos arte, y hay muchas causas que influyen en el modo en el que imaginamos o definimos el arte. Pero, lo que es indudable, es que las *teorías del arte* son algo muy reciente en todo este asunto, algo que apareció hace apenas unos pocos siglos, y algo que definitivamente tiene una condición accesoria de cara a todo el fenómeno del arte. Una teoría puede ser útil, o no, para explicar el arte, pero definitivamente no es indispensable. Ninguna teoría lo es. Simplemente, hay muchos modos diferentes de explicar el arte sin necesidad de recurrir a una teoría y a sus mecanismos de artificialidad.

Danto, obviamente, creía todo lo contrario. Para él, los teóricos, como él mismo, resultaban por completo indispensables para poder justificar el arte. Sin teorías ni teóricos «no habría arte», llega a sostener con aparente ingenuidad. Y aquí, claro, cabe preguntarse entonces qué tiene de especial el papel de un teórico del arte. ¿Qué lo hace, de acuerdo a Danto, tan importante dentro del mundo general del arte? Después de todo, siempre han existido personas que han reflexionado sobre la naturaleza del arte, mucho antes de que surgieran las primeras teorías sobre el arte. Desde antes incluso de que comenzara nuestro tiempo histórico, es decir, en la prehistoria, hubo hombres dedicados a hacer arte (aunque en ese entonces, evidentemente no existía aún un concepto en uso de «arte») y espectadores para sus obras. Y habiendo creadores de arte y un público para apreciar sus creaciones, había arte. Con el tiempo, surgieron –durante el Renacimiento– los primeros críticos de arte, es decir, personas dedicadas intelectualmente a discutir, valorar y enseñar a otros las cualidades de las obras de arte. Y aparecieron, también bajo el impulso humanista del Renacimiento, los historiadores del arte, dedicados a estudiar la historia de los artistas, de las obras, y de las ideas detrás de ellas. Y luego, en el siglo XVIII, surgió la disciplina académica de la Estética, dedicada al estudio sistemático de las cualidades sensibles que percibimos en el mundo, y particularmente de la belleza, a la que la Ilustración dedicó sus mejores esfuerzos, con frecuencia

uniéndola al arte para hacer una reflexión acerca de los objetos bellos. Y además, claro, siempre hubo filósofos dedicados a pensar en el arte, quienes, ya desde los tiempos de Aristóteles, se habían hecho las preguntas fundamentales acerca del cómo y el por qué de la naturaleza del arte.

Así pues, considerando todo lo anterior, y ante la sólida presencia histórica de críticos, historiadores y filósofos del arte para reflexionar con profundidad sobre las obras artísticas, ¿qué, exactamente, ofrecen de novedoso los teóricos de arte al estilo de Danto? ¿Qué pueden aportar ellos a la reflexión en torno al arte que no hubiese sido cubierto ya por los pensadores tradicionales del arte? La respuesta que apuntaba Danto ya desde *El mundo del arte* no deja de resultar curiosa: una teoría del arte es una «verdadera definición del arte», y la función del teórico del arte es, por lo tanto, la de indicarnos, de acuerdo a esa definición, qué cosa es arte y qué cosa no lo es. O, como el mismo Danto reconoce en su texto, «hacer explícito lo que nosotros ya sabemos, pues sabemos cómo aplicar el término *arte*».

Pero, si ya sabemos cómo aplicar el término «arte», ¿para qué necesitamos al teórico del arte? Después de todo, Danto reconoce este dilema al mencionar las palabras –sin mencionar al autor[3]– de un pensador que recientemente había demostrado que el supuesto problema de la «definición» del arte (un tema favorito de los teóricos del arte) es, en realidad, un falso problema, al ser evidente que la gente no tiene ningún problema, ni lo ha tenido a lo largo de la historia, para aplicar correctamente la palabra «arte» a las cosas que entiende como arte. Esto es algo, en realidad, bastante obvio; sin embargo, Danto, no prestando ninguna atención a esta objeción definitiva, insistió siempre en mantener su propia versión del carácter supuestamente indispensable del papel del teórico del arte, que tiene que definir para nosotros aquello que es arte, para que podamos distinguirlo de aquello que no lo es. «*Pero distinguir obras de arte de otras cosas no es algo tan simple…*», decía Danto en la tercera página de su ensayo, tratando de abrir paso a la necesidad de aceptar que sólo los teóricos como él mismo pueden definir cuáles cosas son arte. ¿Por qué? ¿Por qué esta insistencia en imaginar que sin un teórico profesional para guiarnos y dar explicaciones, la gente no puede distinguir objetos artísticos de objetos ordinarios no artísticos? Bueno, básicamente porque Danto no estaba pensando en pinturas, esculturas, dibujos, poesías o catedrales góticas, sino en las obras de

[3] Se trata del profesor William Kennick, quien en 1958 publicó un artículo en la revista *Mind*, n.267, titulado *Does traditional aesthetics rest on a mistake?*, donde afirmaba lo siguiente: «Somos capaces de separar estos objetos que son obras de arte de aquellos que no lo son, porque sabemos inglés; es decir, sabemos cómo usar correctamente la palabra «arte» y aplicar la frase «obra de arte».

Andy Warhol. Y en la necesidad de convencer a la gente de que esas obras eran arte, a pesar de no parecerlo en absoluto. Si una obra artística no es otra cosa que una simple imitación de una caja de detergente o una lata de sopa, entonces, efectivamente, se tiene que justificar de alguna manera (que, de todos modos, no tendría que ser forzosamente teórica) el carácter *artístico* de este tipo de obras. Pero esto, obviamente, no es un problema para el arte en general, ni lo ha sido nunca, sino un problema que sólo surge específicamente con el tipo de *arte* representado por Warhol y el resto de los neoyorquinos que promocionaba incansablemente Danto desde su teoría. Una teoría elaborada, desde luego, no para explicar el fenómeno general del arte a lo largo de la historia, sino para justificar la minúscula parte que en esta historia ocupan los amigos neoyorquinos de Danto.

Como las obras de Warhol, Rauschenberg, Lichtenstein, *et al* no podrían ser explicadas como arte con los criterios tradicionales de la historia del arte, Danto (quien, por supuesto, ni por un momento cuestionó el valor artístico de estas obras ni el valor intelectual de las ideas de sus creadores) se ve obligado entonces a cuestionar a los criterios tradicionales mismos, haciendo todo lo posible por negarlos, minimizarlos, o simplemente ignorarlos, al grado, claro, de transformar estos criterios históricos en simples «teorías del arte», desprovistas de cualquier valor o mérito específicos, o siquiera de un contexto histórico social concreto. Para Danto, la historia del arte no era el resultado de complejos hechos históricos, culturales, sociales, políticos, religiosos o espirituales marcando y condicionando el impulso creador de los individuos de carne y hueso que dedicaron sus vidas al arte, sino simplemente un juego artificial de sencillas teorías del arte que se cambian o se modifican unas por otras en abstracto. La artificialidad que caracteriza a las explicaciones artísticas de Danto se origina en su convicción de que sólo la teoría importa, y nunca las peculiaridades del contexto histórico y espiritual en el que vive el arte.

Véase, como ejemplo, el modo en que Danto explica, en *El mundo del arte*, la llegada de los post-impresionistas al escenario artístico de fines del siglo XIX: «*Un episodio tal surgió con el advenimiento de las pinturas post-impresionistas. En términos de la teoría artística predominante* (la del "arte como imitación") *era imposible aceptar éstas como arte, excepto como un arte inepto… Así que para conseguir que fuesen aceptadas como arte, en un mismo plano con la* Transfiguración *(por no hablar de un ciervo de Landseer), no se requirió tanto una revolución en el gusto, como una revisión teórica de proporciones bastante considerables…como resultado de la nueva teoría, no sólo fueron consideradas como arte las pinturas post-impresionistas, sino también numerosos objetos (máscaras, armas, etc.) fueron transferidos de los museos*

antropológicos a los musées des beaux arts». En este recuento dantiano, como podría esperarse, están completamente ausentes las obsesiones personales de un Gauguin o de un Van Gogh, o el revuelo cultural ocasionado por los impresionistas, o el gusto estético de la época, o el ansia por las novedades y la preocupación con la moda del momento, o las convenciones académicas o el gusto de romper con ellas, o las apuestas especulativas de los marchantes de arte o los criterios acomodados de los críticos establecidos y demás árbitros de la estética imperante en aquella época. Parece, más bien, como si todo cambio artístico fuese decidido por un misterioso comité de expertos teóricos que, desde las sombras, o desde las alturas del Olimpo de las artes, decidieran aplicar o no una cierta teoría artística, en razón de la cual la gente tiene que aceptar incondicionalmente un modo inequívoco de entender el arte. En la visión de Danto, los teóricos del arte tienen un protagonismo en los sucesos artísticos que en la historia real del arte jamás, ni de lejos, han llegado verdaderamente a tener. Para Danto, el arte no se afirma en el gusto de la gente a partir de las virtudes presentes en el arte mismo, o por las conexiones que puedan existir entre la sensibilidad del artista y la de su propia época, o las que le atribuya una época posterior, sino sólo a partir de una teoría que lo explique y lo justifique: para que un arte progrese y adquiera aceptación popular, no es necesario que haya mejores artistas, o siquiera artistas competentes, sino simplemente que haya teóricos más convincentes.

Y así, al llegar a Warhol, Danto se vuelve hiperbólico y teatral. Pregunta, por ejemplo, en un tono retórico claramente infectado de la frivolidad del entorno artístico neoyorquino: «*¿Es este hombre una especie de Midas, convirtiendo todo lo que toca en el oro del arte puro? ¿Y el mundo entero consiste acaso de obras de arte latentes a la espera, como el pan y el vino de la realidad, de ser transfiguradas, a través de algún obscuro misterio, en las indiscernibles carne y sangre del sacramento?*». Y de inmediato, muy convenientemente, agrega: «*No nos preocupemos de que la caja de Brillo pueda no ser buen, y mucho menos gran, arte. Lo impresionante es que alcance a ser arte*». Desde luego, lo primero que hace un buen crítico de arte, o un historiador del arte, es afirmar un juicio cualitativo informado e inteligente sobre el arte que está analizando o describiendo. Y un filósofo del arte, por su parte, al menos se preguntará a sí mismo por qué atribuimos a un objeto artístico tal o cual juicio estético. Pero para un teórico del arte del tipo ejemplificado por Danto, resulta inútil, y de hecho, muy contraproducente, el admitir juicios cualitativos o criterios estéticos como un punto de partida para medir el valor de las obras de arte. Todas estas cosas nacen en las particularidades del contexto cultural desde el cual se observa una obra de arte, y no hay nada más contrario, o que más

claramente desafíe a la simplicidad artificial de la que se alimentan las teorías en abstracto, que los aspectos particulares de un mundo cultural concreto.

Por eso es tan importante para Danto cerrar las puertas preventivamente a cualquier posibilidad de ejercer juicios cualitativos en el arte. Toda la conclusión final en *El mundo del arte* apunta en esa dirección, al equiparar la cantidad de opciones artísticas disponibles con la riqueza del arte, sin pasar en ningún momento por un juicio de valor sobre las obras particulares, y mucho menos por una reflexión acerca del sustento de ese valor. Danto escribió lo siguiente: «*Es este enriquecimiento retroactivo de las entidades del mundo del arte lo que hace posible discutir a Rafael y De Kooning conjuntamente, o a Lichtenstein y Miguel Ángel. Mientras más grande sea la variedad de predicados artísticamente relevantes, más complejos se vuelven los miembros individuales del mundo del arte; y mientras más conoce uno de la entera población del mundo del arte, más rica será la experiencia con cualquiera de sus miembros*». De acuerdo a esta interpretación, una pintura de Rafael es más rica si hay también una obra de De Kooning con la que pueda ser contrastada. Y una obra de Miguel Ángel se vuelve un objeto más complejo al ser «cuestionada» por la comparación con una de Lichtenstein. Pero, ¿realmente es así?

Obviamente, el objetivo que aquí persigue Danto es equiparar a los grandes genios del arte renacentista con sus propios amigos, los artistas *pop* neoyorquinos. Da lo mismo si la comparación en sí deja de lado los juicios valorativos: el punto es hacer la equiparación de unos con otros. Y una vez que esta comparación se acepte como algo legítimo, se trata de presentar a todas las obras de arte en un artificial plano de supuesta igualdad, al prescindir de todo contexto valorativo, y centrarse en cambio en la imagen de que unas y otras son piezas «equivalentes» de una teoría del arte.

«*Estrictamente hablando, un cuadrado negro de Reinhardt es artísticamente tan rico como* Amor Sacro y Profano *de Tiziano. Esto explica cómo menos es más*», dice Danto con bastante desvergüenza. El ardid al que recurre nuestro teórico neoyorquino es mencionar, de entrada, que *desde el punto de vista* de los puristas abstractos, ellos han eliminado de sus obras todo aquello que les resultaba «accesorio» o inesencial, y así han podido «destilar la esencia misma del arte» para llegar a un arte «puro». Danto, entonces, advierte al lector que esto sólo es una falacia de los puristas, pues artísticamente el arte «impuro» tiene el mismo valor que el arte «puro», al ser ambos opciones igualmente válidas, como contrarios que se complementan entre sí, en el mundo del arte anunciado por el teórico. Así, limpiamente, Danto quiere establecer generosamente que el «impuro» Miguel

Ángel puede, de hecho, *valer tanto* como Rauschenberg o De Kooning, a pesar de carecer de la «pureza» de los neoyorquinos. Es una bonita manera de dar por asentado aquello que en ningún momento se ha probado argumentalmente, y es, claro, un modo fácil de vender la teoría propia.

Pero moverse en esta dirección es también una forma clara de empobrecer el mismo contexto del arte. En la visión que nos propone Danto, mientras más opciones artísticas haya, más rica será nuestra experiencia del mundo del arte. Aquí, la cantidad es garantía de calidad: a mayor número de formas de arte, mayor calidad y riqueza de nuestra percepción del arte. Pero, en realidad, este aumento de opciones disponibles sólo es posible rebajando drásticamente nuestros criterios en uso para considerar que algo tiene mérito artístico, dejando de exigir, por ejemplo, que una obra de arte deba ser bella, genuina, trascendente, conmovedora, sinceramente representativa de valores estéticos o morales claros, o que se conecte con nuestra tradición, con nuestra historia o con nuestro gusto estético personal. Cuando una teoría logra despojar de todo ello a nuestra idea de lo que debe representar el arte, es precisamente cuando esas «opciones disponibles» se multiplican; pero esto, lejos de traer riqueza alguna a nuestra apreciación del arte, sólo es posible con un empobrecimiento inevitable del propio contexto en el que surge y vive el arte, que no es otro que el de nuestros valores culturales, morales y estéticos, tanto en un nivel personal como social.

Las teorías sobre el arte, como cualquier otro tipo de teorías, no son sino una interpretación acerca de una parte de nuestro mundo, desarrollada desde un punto de vista particular, con intenciones y objetivos concretos, y que de ninguna manera representan la última palabra sobre el tema que abordan. Pueden ser muy útiles, si están bien aplicadas y dirigidas, o ser completamente contraproducentes, si están apoyadas en simples falacias. En todo caso, ninguna teoría puede agotar, o siquiera abarcar por completo, la enorme complejidad de un mundo tan grande y diverso como el de los impulsos creadores de la humanidad, y los objetos artísticos que esta capacidad creadora ha producido. Las teorías falaces no hacen sino resaltar todavía más esta verdad.

DISPUTATIO
Philosophical Research Bulletin
Boletín de Investigación Filosófica

INFORMACION EDITORIAL DEL TRABAJO

INFORMACIÓN DEL AUTOR | AUTHOR AFFILIATIONS
Jorge Roaro es Investigador-FPI en el Departamento de Filosofía, Lógica y Estética de la Universidad de Salamanca. Doctorando [PhD (c)] en Filosofía en la Universidad de Salamanca. Dirección Postal: Departamento de Filosofía, Lógica y Estética, Universidad de Salamanca Edificio F.E.S., Campus Miguel de Unamuno 37007 Salamanca, España. Email: jorge.roaro@gmail.com.

INFORMACIÓN DEL TRABAJO | WORK DETAILS
[Artículo. Original] Licencia: CC. Con permiso del autor. Publicado como:

Roaro, Jorge. «Arthur Danto y las falacias de las teorías del arte». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Volumen 2, Número 3 [Diciembre de 2013], pp. 195–216. ISSN: 2254–0601.

Separata: No. Reedición: No. Traducción: No. Licencia: Con permiso del autor.

INFORMACIÓN DE LA REVISTA | JOURNAL DETAILS
Disputatio. Philosophical Research Bulletin, ISSN: 2254-0601, se publica anualmente, bajo una licencia Creative Commons [BY-NC-ND], y se distribuye internacionalmente a través del sistema de gestión documental GREDOS de la Universidad de Salamanca. Todos sus documentos están en acceso abierto de manera gratuita. Acepta trabajos en español, ingles y portugués. Salamanca – Madrid.
E-mail: (✉) boletin@disputatio.eu | Web site: (⚛) www.disputatio.eu